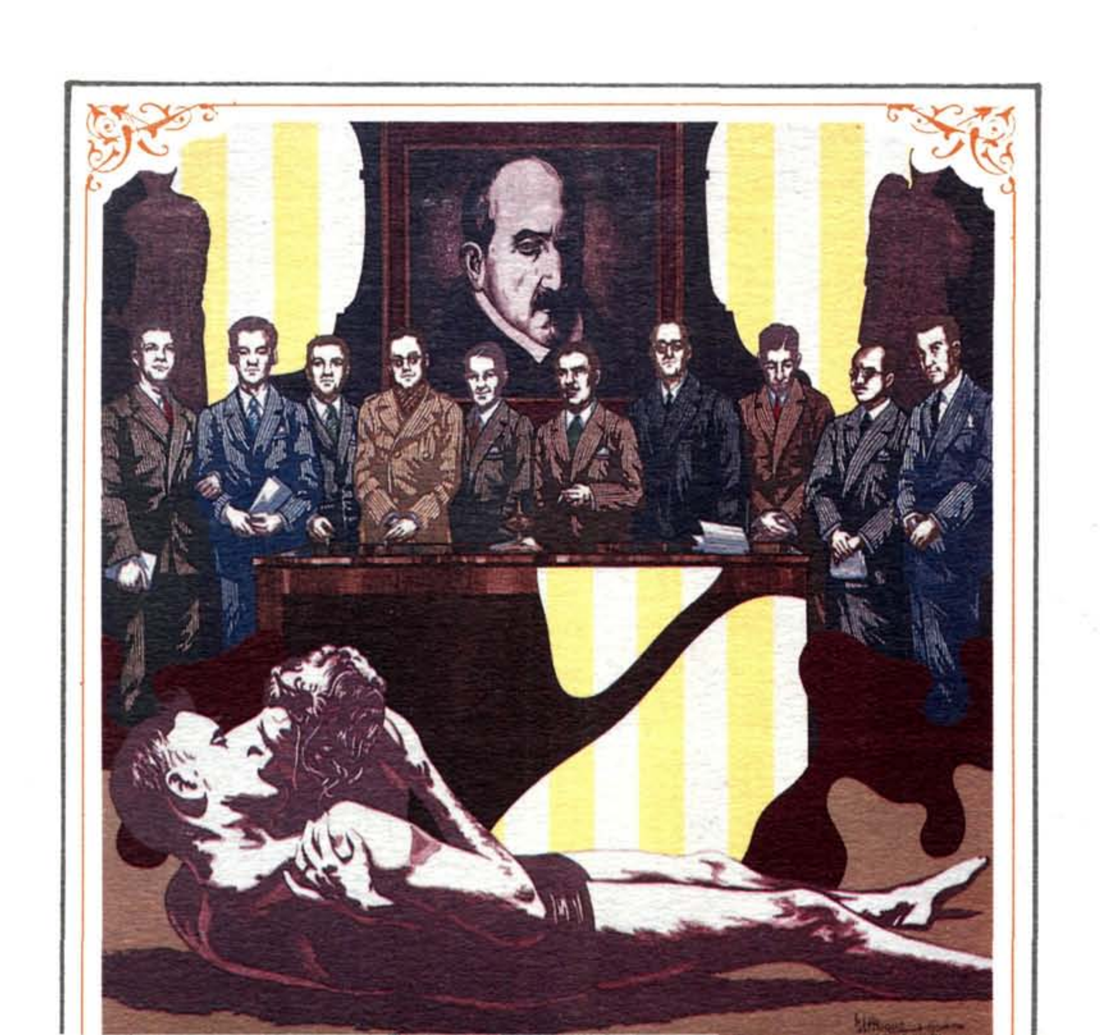
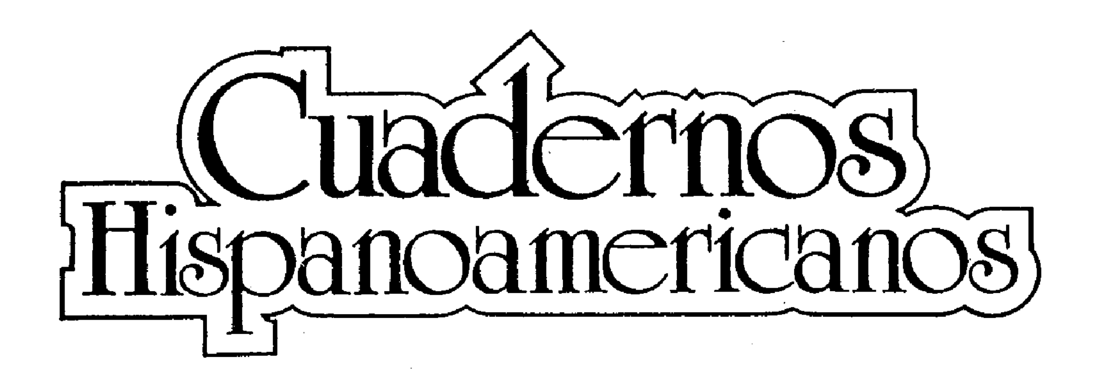


Generación del 27





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCION
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID

DISEÑO
Manuel Ponce

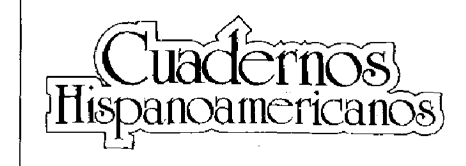
IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



514-515

514-515



Figuras

Cuadernos Hispanoamericanos

514-515

514-515



Cuadernos Hispanoamericanos

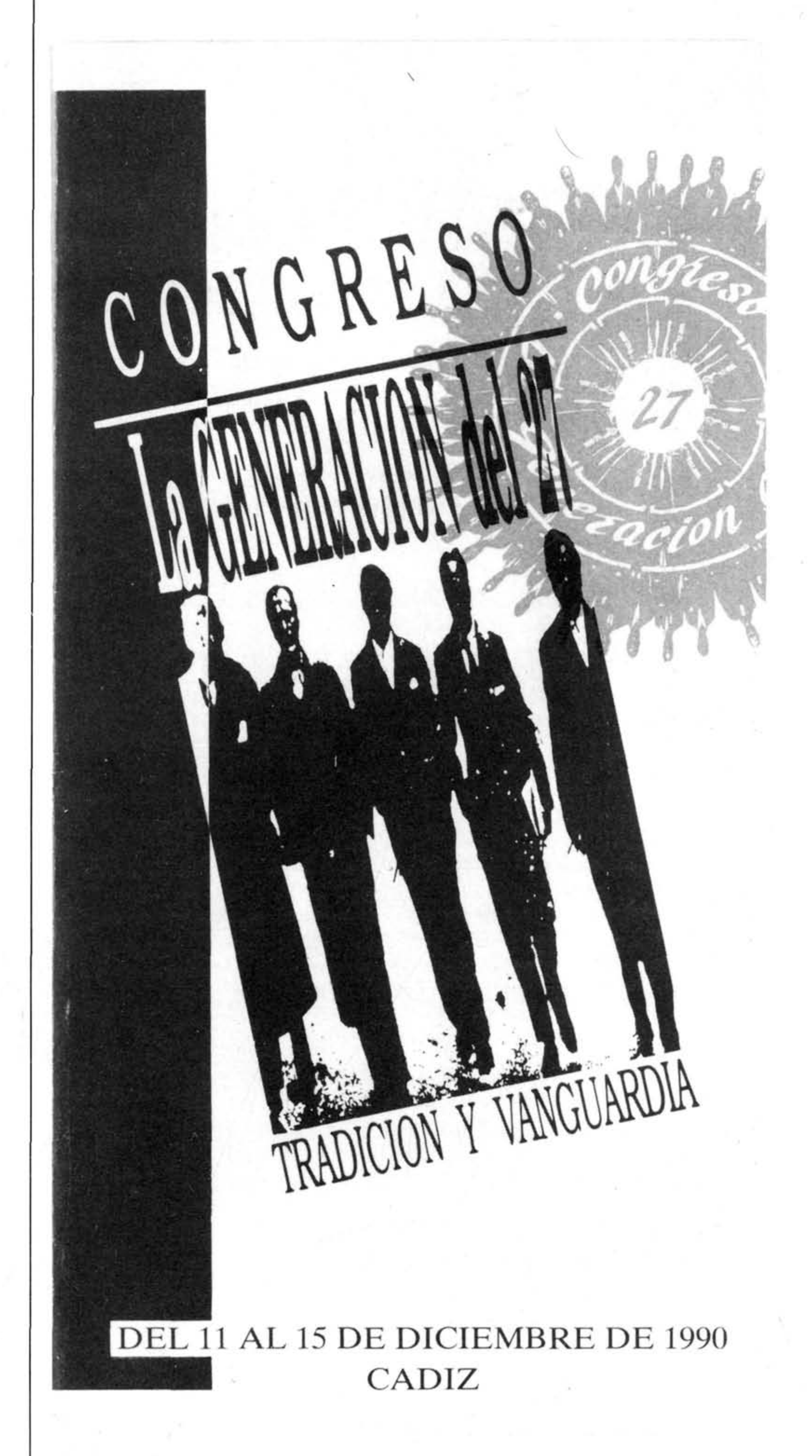
514-515



En los días 11 al 15 de diciembre de 1990 la
Diputación de Cádiz
celebró un Congreso sobre
La Generación del 27

Las conferencias y ponencias de aquel Congreso,
junto con otros estudios solicitados y
reunidos por la Revista,
constituyen el contenido del presente volumen de
Cuadernos Hispanoamericanos

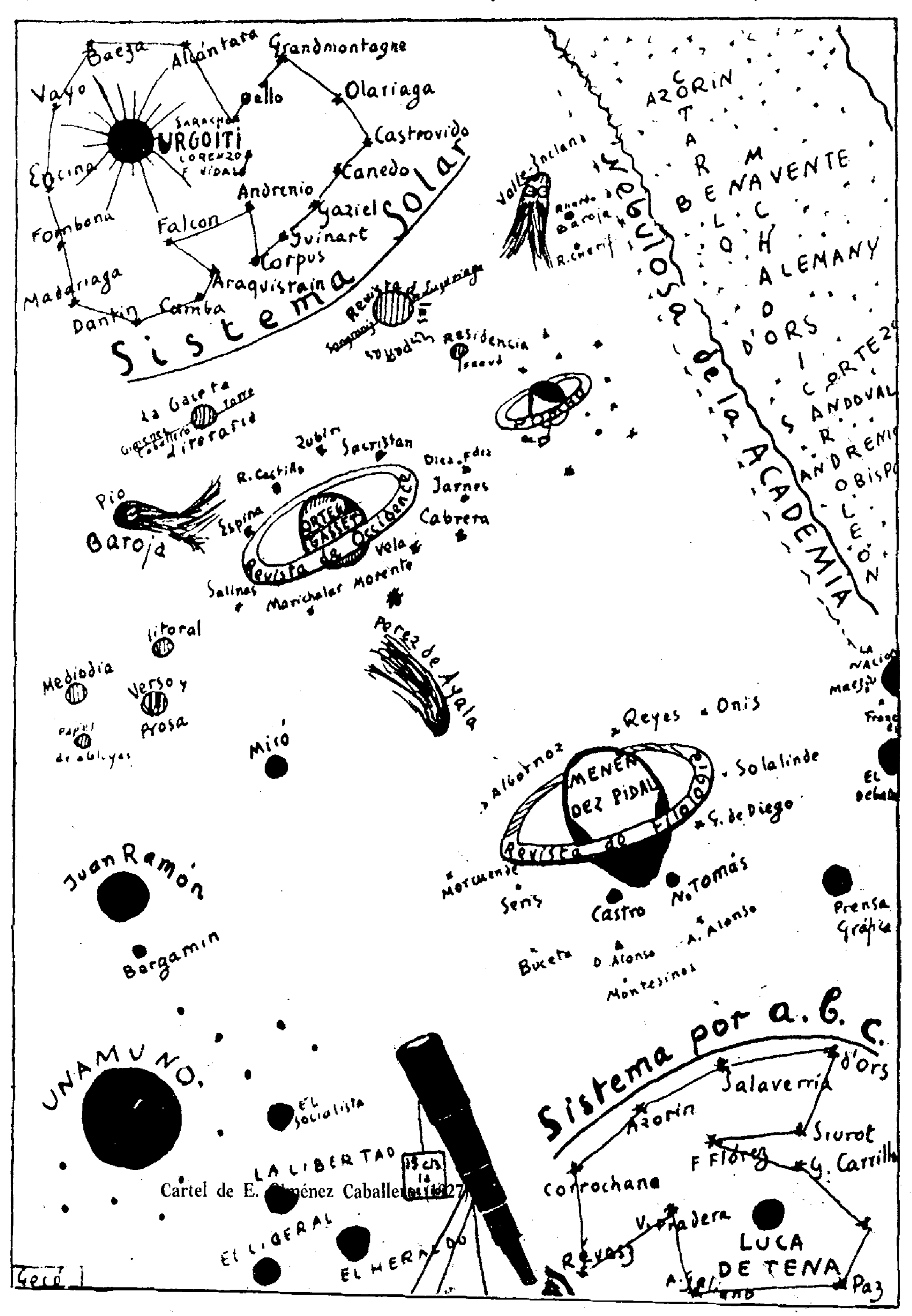
La ilustración de la portada reproduce el cuadro
De aquí a la eternidad (Homenaje a la Generación del 27)
de Eugenio Chicano (Acrílico sobre tela. 100 × 100 cm.
Colección Centro Generación del 27 - Diputación Provincial. Málaga)


CONGRESO
La GENERACION del 27
Congreso
27
eración
TRADICION Y VANGUARDIA
DEL 11 AL 15 DE DICIEMBRE DE 1990
CADIZ

Siguiente

CONVERSACIÓN

Universo de la literatura española contemporánea



Cartel de E. Giménez Caballero (1927)



Memoria viva del 27[1]

Luis García Montero: Durante estos días, a lo largo de las sesiones de trabajo del congreso dedicado a la generación del 27, hemos tenido ocasión de profundizar en la actividad literaria y cultural española de los años anteriores a la Guerra Civil. Ahora tenemos el privilegio de contar con la presencia y los recuerdos de algunos de los protagonistas más significativos de aquella época. Rafael Alberti, Francisco Ayala y Rosa Chacel, escritores de obra y personalidad muy sólidas, perfectamente conocidos por todos nosotros, están acompañados hoy por José Bello, uno de los protagonistas más famosos de aquellos años míticos de la Residencia de Estudiantes, capitán de mil anécdotas, amigo de García Lorca, de Buñuel, de Dalí. Vamos a entablar un diálogo recordando aquella época. Memoria viva del 27, memoria literaria y también anecdótica, porque la mezcla animada y juvenil de la literatura con la vida simboliza muy bien lo que fue aquella generación. Tenemos la suerte de asistir a una mesa redonda de lujo, un acto de gala para clausurar este congreso. Quizá lo más útil sea empezar con una intervención corta de cada uno de los miembros que componen la mesa.

Francisco Ayala: En este congreso se han oído magníficos estudios de la generación del 27. Lo que se nos pide a nosotros es que demos un testimonio vivo de lo que fue aquella época, ese privilegio de poder hablar de cosas vividas. Por lo que a mí se refiere, voy a relatar la experiencia de mi acercamiento al mundo literario, la experiencia de mi relación con algunos compañeros de generación. Hay que tener en cuenta, para empezar, que este concepto de «generación» es muy controvertido. Yo creo que es un concepto real y firme, pero es necesario utilizarlo con flexibilidad. Yo me siento pertenecer y no pertenecer a esta generación. Mi afición a la literatura comenzó en la infancia, en mi ciudad natal. En casa teníamos una buena biblioteca y yo leía desde pequeño. Cuando tenía 16 años y se trasladó mi familia a Madrid, ya había intentado yo escribir, había escrito bastante, aunque no tenía nada publicado. Empecé a publicar en cuanto llegué a Madrid, pero no tenía conocimiento de la literatura contemporá-

[1] La mesa redonda se celebró en el Puerto de Santa María, el 16 de diciembre de 1990. La versión definitiva de las intervenciones transcritas corresponde a Luis García Montero.

nea. Es decir que en mis lecturas yo apenas me había asomado al modernismo. Y cuando llego a Madrid, en el año 1920, la situación de la literatura era muy distinta, porque hasta el vanguardismo estaba periclitando. Mi aproximación a los círculos literarios tuvo lugar a través de Melchor Fernández Almagro, paisano mío y amigo de mi familia desde siempre. En su libro *Viaje al siglo XX*, Fernández Almagro habla de toda mi familia, y a mí me solía decir «yo te conozco desde que naciste» porque era mayor que yo, me llevaba ocho años, y cuando nací éramos vecinos, su familia vivía en un piso contiguo al de la mía. En Madrid, donde él estaba ya establecido y contaba con una posición de prestigio como crítico, me presentó a personas del mundo literario.

En 1920 la vanguardia ya estaba prácticamente pasada y asomaban nuevas tendencias juveniles. Esos primeros años de mi residencia en Madrid fueron para mí de una lectura insaciable y pasaba el día leyendo todo lo que no había conocido antes. Respecto a mis relaciones con la vanguardia, conocía a Guillermo de Torre, que ya estaba dispuesto a marcharse a París. Había publicado un libro de poemas, *Hélices*, del que muchos se burlaron, un libro vanguardista que él mismo repudió. Yo entonces no conocía ese libro. Los libros tenían ediciones muy cortas. Lo cierto es que cuando después traté a Guillermo de Torre en Buenos Aires, comprobé que sus hijos se burlaban de él por ese libro. Sin embargo, cuando cayó en mis manos, estando yo en la Universidad de Chicago, lo leí y me pareció que era muy estimable, nada desdeñable. Pero entonces ya Guillermo de Torre había desaparecido y el movimiento ultraísta que capitaneó estaba liquidado. Quedaban restos, restos de lo que representaba la figura de Rafael Cansinos-Asséns, que no participó activamente como escritor en la vanguardia, porque su estilo tiene otras características, pero que fue un patrocinador y un animador vanguardista. Yo me sumé un poco a ese séquito de Cansinos-Asséns, que estaba acompañado por algunos poetas jóvenes, poetas que luego no hicieron gran cosa. Sin dejar una obra perdurable, aquel movimiento tuvo unos efectos de clarificación del ambiente.

En aquel movimiento participaban dos poetas que eran hermanos, los Rivas Panedas; estaban también César A. Comet, Jaime Ibarra... Todos estos nombres ya son prácticamente desconocidos. También incluyo a César González Ruano, que luego fue crítico famoso y que entonces era seguidor de Cansinos. Pero en la época en la que yo me acerqué, todo aquello era ya casi nostalgia, nostalgia de un tiempo inmediatamente anterior, porque se hablaba de un logro, de algo ya realizado, se hablaba de Borges, que había desaparecido de la escena hacía tiempo. De todos esos movimientos de vanguardia, uno de sus tres fundadores, Gerardo Diego, estaba participando en unas nuevas corrientes que venían. Y aquí quiero referirme a



uno de los lemas de este congreso, «tradición y vanguardia», porque yo diría mejor «vanguardia y tradición». En realidad, la tradición vino a incorporarse a la vanguardia, a fundirse con la vanguardia. Creo que la figura de Gerardo Diego representa muy bien esa fusión, o quizás esa coexistencia de lo vanguardista con lo tradicional. Lo mismo ocurre con Federico García Lorca, que escribe el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York;* y no digamos con Rafael Alberti, que puede dirigirse más hacia lo tradicional o más hacia la vanguardia.

Pues bien, ese es el momento en el que yo me asomé a las letras, cuando las innovaciones vanguardistas eran una adquisición definitiva. Yo me sumé al movimiento junto a otros escritores en prosa. Los años de vanguardia se superaron, se absorbieron, están presentes en toda nuestra producción posterior. Pero no quiero cansar demasiado. Esto debe ser un diálogo y no otra cosa, así que por el momento no voy a decir más.

Luis García Montero: Dentro de aquella época, otro de los puntos claves, que siempre surgen como referencia obligada, es la Residencia de Estudiantes, lugar de encuentro y de animación cultural, tanto por los residentes como por los amigos o los maestros que iban allí diariamente, aunque tuviesen otro domicilio en Madrid. A mí me gustaría que José Bello evocase en lo posible la vida de la Residencia, sus relaciones de amistad con Buñuel, Dalí, García Lorca...

José Bello: Yo estudié allí el bachillerato y la carrera de medicina. En ese momento coincidí quizá con el instante más crucial de la Residencia, porque es la época de Federico García Lorca, Salvador Dalí y Luis Buñuel. Y, por si fuera poco, la presencia diaria de Rafael Alberti, que no era residente, pero que vivía en una casa muy próxima y venía a diario. Tanto es así que mucha gente considera que Rafael fue residente; no lo fue, pero era un visitante impenitente.

En esa época yo conocí a todos esos personajes que he dicho, más todos los que venían de un modo regular, aunque no con la frecuencia de Rafael Alberti. Recuerdo a Dámaso Alonso, a Jorge Guillén, y a personas de otra generación, como Azaña, como Juan Ramón Jiménez... Así es que yo tengo una experiencia particular y amistosa, no de escritor profesional, sino de joven que convive con una serie de gente importante y que se forma junto a ella. La vida en la Residencia era agradabilísima. Se han comentado muchas veces las gamberradas que hacíamos, pero todo eso es mentira. Las gamberradas eran propias de los colegios de curas, donde existía una disciplina estricta; no, en cambio, en la Residencia, donde teníamos una libertad absoluta y no necesitábamos acudir a esos recursos tan decimonónicos, sino que nos divertíamos con lecturas, con viajes, con bromas...

En esa época es cuando Federico García Lorca empieza a destaparse, cuando escribe su *Mariana Pineda.* En ese momento Rafael Alberti gana el Premio Nacional y publica su primer libro. Yo deseo que ustedes me pregunten, que ustedes intervengan, pues para eso estamos en una mesa redonda.

Luis García Montero: Rosa Chacel ha afirmado alguna vez que lo que mejor condensa el espíritu de aquella generación es el poema «Carta abierta» de Rafael Alberti, incluido en el libro *Cal y canto.* ¿Qué espíritu de época tuvieron en común los novelistas y los poetas españoles de los años veinte? ¿Cuál es la experiencia personal de Rosa Chacel al acercarse a la literatura?

Rosa Chacel: Evocar no es mi estilo. Yo no he vivido ese principio de la generación, porque en el año 1922 me fui a Roma y estuve seis años fuera de España. Por tanto, no he vivido con mis colegas el principio de mi juventud. Yo me fui habiendo publicado solamente una notita insignificante en la revista *Ultra.* En aquel momento claro que me consideraba ultra, pero no había vivido el comienzo de las alteraciones literarias.

Regresé de Roma a finales de 1927, de modo que llegué en el apogeo de la rehabilitación de Góngora. Ahí fue donde comprendí todo lo que pasaba. Además, en esos seis años que permanecí en Roma, yo había hecho una cosa, lo que habían hecho todos en España: comprender a Ortega. En España yo lo desconocía totalmente, pero en Roma me puse a estudiar a Ortega, lo comprendí y volví con todas sus teorías sobre la novela, la literatura... Asumí enteramente el movimiento de rehabilitación de Góngora, en fin, todo lo que había en ese momento. Eso me lo tomé con la más absoluta seriedad y para siempre, como una especie de profesión de fe. Ese fue el principio de nuestra literatura. Prosistas éramos poquísimos. Había unos cuantos brillantes, como por ejemplo Francisco Ayala, que era un chico monísimo, encantador, en aquel tiempo. Mi marido, Timoteo Pérez Rubio, quiso hacerle un retrato de tan guapo que era, realmente parecía un Goya. Y nos metimos en eso; él era el que se metió más profundamente en eso, aunque luego cambió. Yo me quedé en aquello y he conseguido hacer una obra que no sé si vale o no vale, pero que sigue fiel al espíritu de aquella época, exactamente algo que pretendí hacer.

La poesía de Rafael Alberti es una parte fundamental de aquella época. Esa «Carta» admirable es el manifiesto de aquella época. Como nadie se manifestó lo suficiente, la cosa se quedó en «Carta», un poema precioso. Lo conoce todo el mundo:

> Yo nací —¡respetadme!— con el cine.
> Bajo una red de cables y de aviones.
> Cuando abolidas fueron las carrozas
> de los reyes y al auto subió el Papa.



Este movimiento, generalmente, partía de Ortega. La poesía de Rafael Alberti es eso, es Europa que entra en nuestra poesía. Recuerden la carta admirable de Juan Ramón Jiménez sobre *Marinero en tierra,* que se reproduce en todas las ediciones del libro. Allí es donde dice lo que Rafael significa, precisamente como una cosa españolísima, pero sin repetición innecesaria y con una aportación de cosas nuevas que no se conocían en España. Ni se conocían, ni se sospechaban, porque eso fue exactamente lo que trajo Rafael. Nadie lo ha dicho tan claro como yo, porque es de una importancia enorme. La europeización de la poesía española es Rafael Alberti. Ni siquiera sus desvaneos políticos llegaron a perjudicarlo. Toda la poesía de Rafael, con relación a la cultura, a las formas, al sentido de las formas, es infinita.

Luis García Montero: Pues a Rafael le dejamos ahora la palabra.

Rafael Alberti: El tiempo de la Residencia de Estudiantes fue extraordinario. Estaban Federico García Lorca, Moreno Villa, Luis Buñuel, y estaba también José Bello, un residente importantísimo. Nos hicimos muy amigos y realmente comprendí con él que ya había demasiado empalago en la poesía. A veces nuestras bromas tenían significación literaria. Nos propusimos, por ejemplo, otro tipo de poesía; inventábamos, frente al empalago, poemas que no tuvieran carácter de poema y que no tuvieran ni melodía, ni ritmo, ni siquiera ningún tipo de imaginación. Nuestros dos versos más importantes fueron estos: «Este es el perro del hortelano,/ que tiene la cola detrás y la cabeza delante». Nosotros estábamos contra la poesía empalagosa y llegamos al final hasta la poesía sin poesía. Realmente, en aquellos años de amistad nos divertimos mucho con este tipo de cosas, que tenían siempre su significado y su gran importancia. Yo conservé una gran amistad con José Bello. Era, junto con García Lorca y Buñuel, el alma de la Residencia.

Luis García Montero: En algunas cartas de los años veinte, después de haber publicado libros como *Marinero en tierra* o *La amante,* escribes que piensas dedicarte al teatro para hacer algo serio, para que te tomen en serio, para poder vivir de la literatura. De la poesía era imposible vivir. ¿Qué problemas teníais a la hora de publicar?

Rafael Alberti: Había muchísima dificultad para publicar. Cuando me dieron el Premio Nacional de Poesía por *Marinero en tierra,* fue mi editor José Ruiz Castillo, propietario de Biblioteca Nueva. Pero me propuso que yo mismo me pagara el libro con el dinero del premio. Yo me negué, y entonces él me publicó mi primer libro. Hasta Juan Ramón Jiménez se pagaba sus cosas. Era una época bastante heroica para la publicación.

Francisco Ayala: A propósito de estas dificultades para publicar poesía, recuerdo una frase que solía decir Pedro Salinas: «¡Qué bien! Estamos igual que en el siglo XVII, igual que en el Siglo de Oro».

Luis García Montero: Otra de las cosas que llaman la atención es el respeto hacia los maestros. Fue una época de originalidad y de innovación, pero también de gran generosidad con los maestros. Las huellas de Ortega, de Juan Ramón Jiménez, tuvieron una importancia capital. ¿Qué significó para Rosa Chacel, por ejemplo, ese magisterio de Ortega al que aludía antes?

Rosa Chacel: Significó una posición ante la cultura, pero principalmente ante la vida, porque eso es lo que nos enseñó Ortega, nos enseñó a mirar la vida. Todo eso que llamaban la salvación de las cosas. Vivir intensa y profundamente, interiormente, siempre se vivió, pero en cambio se había olvidado la fisonomía. Eso es lo que nos enseñó Ortega, a ver las cosas, la sensualidad. Y lo mismo ocurre con Juan Ramón, porque la sensualidad de la poesía fue Juan Ramón. Al principio sufrimos la influencia de Rubén Darío..., pero nuestra generación nació de verdad con el cine, empezamos a entender con los ojos.

Luis García Montero: En el caso de los poetas, la relación con Juan Ramón fue enorme, pero muy difícil, porque era una persona inestable. Pasaba de la admiración generosa, de presentar en público a los poetas jóvenes, a retirarles el saludo. Tenía un genio endiablado.

Rafael Alberti: Cuando Juan Ramón veía que íbamos destacando, se enfriaba su amistad y nos criticaba. De mí decía: «Ese Alberti está perdido, ahora no anda nada más que con toreros y gitanos». Había momentos en que se hacía difícil la amistad, pero no llegué a romper con él del todo. Yo tuve por Juan Ramón una admiración extraordinaria. En 1945, cuando fue a Buenos Aires, lo esperé en el muelle y lo acompañé a todas sus conferencias. Cosa extraordinaria, ya que Juan Ramón se había peleado con nosotros, antes de la guerra, porque no le gustaba nada que los poetas dieran conferencias. En Buenos Aires acabó dando unas conferencias maravillosas.

Voy a contar una cosa divertida. En Buenos Aires estaba en aquel momento viviendo exiliado Ramón Gómez de la Serna, que había sido muy amigo de Juan Ramón y había escrito grandes cosas sobre él. Juan Ramón mostró interés por verlo, se lo dije a Ramón y nos invitó a su casa. Pero cuando llegamos pasó lo siguiente. Ramón Gómez de la Serna estaba arriba, en un tramo alto de la escalera, y nos detuvo en el zaguán: «Un momento, un momento Juan Ramón». (Juan Ramón se quedó un poco tenso). «Me vas a explicar por qué estás escribiendo Dios con minúscula en tus libros, desde hace tiempo. Es absurdo que a Dios, que le han quitado todo, tú le hayas quitado hasta la mayúscula. Si me prometes que le vas a devolver la mayúscula, puedes subir a mi casa». Juan Ramón lo mandó silenciosamente a hacer gárgaras y no hicimos la visita por culpa de dios con minúscula. Fue una postura muy divertida de Ramón, que estaba en Buenos Aires viviendo. Allí se encontraba bastante solo, nadie iba a verlo, porque tenía



fama de haberse hecho franquista. Los argentinos apenas lo saludaban. Yo hacía siempre por verlo. Murió solo. Recuerdo que cuando se estaba muriendo, Ramón puso en la cabecera de la cama un letrero que decía: «No tocar, peligro de muerte». Al aeropuerto le fuimos a despedir tres personas que nada teníamos que ver con Franco. Así vimos a Ramón por última vez. La España franquista le tributó muchísimos homenajes.

Luis García Montero: Rafael ha hecho una alusión al exilio, a la emigración española después de la Guerra Civil. Francisco Ayala ha escrito varios artículos sobre el significado del exilio, sobre el problema del escritor que se queda sin público y sin país. ¿Qué supuso el exilio para nuestra literatura?

Francisco Ayala: La literatura tiene su propio terreno, pero no deja de estar inserta en un ambiente social. Lo que se llama el espíritu de la época influye en la creación literaria. Antes de la guerra hubo una tónica de optimismo y de alegría que está reflejada en la literatura de aquel tiempo. Pero vino de pronto la cerrazón del horizonte y a continuación la República, la Guerra Civil y la Guerra Mundial y el espíritu de la época cambió. Eso se reflejó en lo que se llamó la literatura del existencialismo. En cuanto a los escritores en particular, habíamos estado en un contacto estrecho, es decir, nos ayudábamos unos a otros y las valoraciones se estaban produciendo continuamente, con ese movimiento característico de la bolsa de valores literarios, que es tan inestable como la de los valores bursátiles. Cuando viene la guerra se produce una especie de dispersión, dispersión física y encerramiento de cada uno en sí mismo. De modo que a partir de ahí ya cada cual desarrolló su actividad literaria como Dios le dio a entender y no operando en función de una república de las letras, de una comunidad literaria, sino en función de su propia soledad y de su propia visión del mundo.

Luis García Montero: Sí, la guerra supuso un corte importantísimo en la cultura española. Pero volviendo a la época creativa anterior al desastre, me gustaría recoger una alusión que hizo Rosa Chacel al papel fundamental del cine en aquellos años. Sobre cine escribieron Fernando Vela, Antonio Espina, Guillermo de Torre, Rafael Alberti, Francisco Ayala, César M. Arconada y un larguísimo etcétera de escritores. El cine ocupa un lugar clave en la literatura de la modernidad.

José Bello: Yo creo que en la Residencia tuvimos uno de los primeros atisbos de cineclub que hubo en España. A principios de los años veinte ya vinieron películas de vanguardia, algo de René Clair, Luis Buñuel dio una conferencia muy comentada... En la Residencia se proyectaron películas novedosísimas y habló allí gente que entonces comenzaba, pero que ya traía cosas que nosotros ignorábamos. Uno de los temas que en la Residencia se tocó fue el cine más moderno.

Luis García Montero: Nos vamos quedando sin tiempo y no me gustaría olvidarme de hacer la pregunta tópica, la pregunta referida a las anécdotas. La vida literaria en general, y en concreto la de la generación del 27, es muy rica en anécdotas. ¿Existe alguna anécdota que todavía no se haya escrito, algún recuerdo literario, personal...?

Francisco Ayala: Yo conozco muchas que no se han escrito ni se escribirán. Cuento una de mi primera época en Madrid. Ya mencioné a Melchor Fernández Almagro como la persona que me introdujo en ambientes literarios. Una vez, durante un paseo que íbamos dando los dos, me preguntó si había leído una colección de poemas de un joven poeta recién muerto, José de Ciria y Escalante. Federico García Lorca le dedicó dos poemas, porque según parece quedó deslumbrado por él. Murió muy joven. Melchor Fernández Almagro me regaló el libro; era un libro que la madre del poeta había costeado y que reunía los poemas manuscritos que Ciria había dejado al morir. Yo leí el libro. Otro día, al encontrarme con Fernández Almagro, le comenté que me había gustado mucho: «¡Qué lástima que este muchacho haya muerto! ¡Qué buen poeta!». «Sí —me respondió Fernández Almagro—, era una esperanza». «No era una esperanza —le insistí yo—, era un poeta real. Me ha gustado mucho un poema que empieza así: *Las golondrinas sobre el mar...*».

Noté que le sentaba mal todo lo que yo estaba diciendo con la mayor inocencia. Unos cuantos días después, mientras leía la *Segunda antolojía poética* de Juan Ramón Jiménez, me encontré con el mismo poema. Fernández Almagro y Díez Canedo habían sido los responsables del volumen de Ciria y Escalante. Seguramente a Ciria le gustó mucho el poema de Juan Ramón y lo había copiado a mano. Fernández Almagro y Díez Canedo lo tomaron por suyo y lo incluyeron en el libro. Probablemente, Melchor pensó que mi respuesta alabando el poema era una ironía y supongo que no me lo perdonó nunca. Pero yo fui totalmente inocente en este caso.

Rafael Alberti: Ya comentaba antes que fue una época de muchos juegos, bromas de unos contra otros. Gerardo Diego era el maestro de estos juegos. Contó de broma todo el famoso homenaje a Góngora en la revista *Lola*. Hizo una crónica realmente estupenda.

José María Hinojosa era un poeta andaluz muy rico. Fue a París y se hizo surrealista rápidamente. Volvió y escribió un libro que se llamaba *La flor de California*. Gerardo Diego le dedicó el siguiente poema:

En un reservado,
con varios pintores,
con Joaquín Peinado
y Francisco Bores,
retratos pedía

el pobre Hinojosa
de José María.

En la catoblepa
se encontró a Picasso
y díjole: paso,
Europa es eurepa,
ya no hay más poesía
que la jinogepa
de José María.

José Bello: Por la Residencia de Estudiantes, por aquel salón de actos, sin una cortina, absolutamente blanqueado de cal, sin un cuadro, sin una butaca..., por aquel modesto salón pasaron Wells, Tagore, Einstein, Bernard Shaw, Paul Valéry, Madame Curie, lo mejor del mundo. Y españoles no digamos; eran huéspedes frecuentes Ortega, Unamuno, Juan Ramón, amigos que después se distanciaron entre sí por sus rarezas...

Rafael Alberti: ¿Recuerdas a aquella poetisa cubana? Creo que se llamaba doña Emilia Bernal. Una verdadera provocación para nosotros que todavía éramos muy jóvenes. Todos muy bien sentados en el salón de la Residencia, esperando con la seriedad que se merece un recital poético. De pronto llega doña Emilia y empieza así:

Y para demostrarme
cuanto me quería,
me metió el dedo,
me rompió el virgo
y lo tiró a la ría.

Después siguió con otro poema que empezaba: «Oh tarde de Otoño, me aprieta el sostén». Recuerdo los gritos y los aplausos de todos, de Federico, míos, de todos.

Emilia Bernal fue después a Granada y quiso visitar a Falla en su casa. Falla era muy religioso. La acompañó el escritor José María Chacón y Calvo, que era agregado cultural de la embajada cubana. José María le advirtió: «Doña Emilia, vamos a ver a un músico extraordinario, pero muy religioso. Yo le sugiero que cuando él le pida que lea algún poema, responda usted con poemas poco fisiológicos». Se produjo la visita. Como era de esperar, Falla, a petición de doña Emilia, tocó algo de *El amor brujo.* Cuando terminó, don Manuel le dijo a doña Emilia que quería oír alguno de sus versos. José María Chacón se agarró de las cortinas, sin saber lo que podía pasar. Y ocurrió el desastre: Emilia Bernal recitó la historia de un sacerdote católico que deja una misa a medio celebrar, tirando la estola y el copón al suelo, para perseguir a una mujer desnuda. Falla se puso malo, la echó de la casa y mandó llamar a un sacerdote para que purificase con agua bendita las habitaciones manchadas por aquella poetisa.

José Bello: A veces sucedían cosas divertidas. Recuerdo una conferencia extrañísima sobre las abejas, una conferencia que dieron un cura y su hermana. En la Residencia habían puesto una pequeña serie de colmenas. Se anunció esta conferencia y el tema nos interesaba a todos. Una conferencia con ilustraciones cinematográficas. Pero ocurrió que al cura y a su hermana les cambiaron la película, o quizá la traían confundida ellos. Empezaron a hablar sobre las palmeras y a pasar una película que tenía muy poco que ver con el acto. Recuerdo que se llamaba *El correo de África.* Se trataba de un negro que iba con una valija al hombro, andando por la sierra, pasando ríos. Eso sí, llevaba una colmena en la mano, pero no tenía nada que ver con la conferencia, porque además, en un momento determinado de la película, el negro tiraba la colmena por un terraplén. Parecía realmente que el conferenciante nos estaba tomando el pelo. Me acuerdo de que con nosotros estaba Ramón Gómez de la Serna. Al día siguiente, en su artículo diario de *El Sol,* aludió a la conferencia diciendo que eran un par de locos. Pero el más sorprendido era García Morente, el filósofo, que estaba también allí.

Luis García Montero: Para terminar, quizá Rosa Chacel quiera contar algún recuerdo.

Rosa Chacel: Yo no estaba en España en ese momento magnífico. Yo me encontraba en Roma. Como dije antes, yo no he vivido mi primera juventud en España, he estado seis años en Roma, llegué en el apogeo de la resurrección de Góngora. Por lo tanto, no tengo ninguna anécdota que contar.

Rafael Alberti: Federico era también muy divertido, siempre estaba jugando, inventando. A la Residencia fue una vez un poeta portugués importante. Estaba el poeta paseando por el jardín y me arrastró con él para hacerle unas preguntas. Le preguntó si conocía a los escritores españoles. «¿Conoce usted a Baroja?». «Eu nâo conheço». «Lo que yo te decía, primo, un coñazo». «¿Y a Pérez de Ayala, lo conoce usted?». «Eu nâo conheço». «Otro coñazo, si ya te lo decía yo, otro coñazo».

Luis García Montero: Rosa, ¿cuál era entonces la situación de la mujer dedicada a la literatura?

Rosa Chacel: Yo escribí y resultó bien. En cuanto a la libertad, no fui nunca de las que pidió la libertad, me la tomé siempre. Viví siempre en plena libertad. Y no era fácil, ya lo sé, pero siempre viví como si la tuviera.

Luis García Montero: Fernando Quiñones os pregunta desde el público por Benjamín Jarnés.

Rosa Chacel: Yo le conocí, pero no tuve una gran amistad con él.

Francisco Ayala: Yo sí tuve una estrecha amistad con él. Llegó a la literatura tarde. Procedía de un ambiente muy modesto, había nacido en un pueblo pequeño de Aragón, en una familia de muchísimos hijos, a los que el



padre iba poniendo nombres que sacaba de la Biblia. Todos los hijos fueron dedicados a la Iglesia, porque era la única salida. Y Benjamín fue a parar al seminario. Luego le tocó el ejército, se reenganchó y fue ascendiendo hasta conseguir el grado de capitán. Todo esto hizo que llegara a descubrir la literatura un poco tarde. Luego se entregó a la literatura refinada, practicó ese estilo refinado que estaba un poco en contraste con la realidad de su vida, porque vivía en una posada en Madrid y porque su formación y su ambiente eran modestos. A veces chocaba su estética purista con algunas anécdotas que podría referir, pero ahora no es el momento.

Luis García Montero: Como José Bello no se dedicó a la práctica del arte y vio las cosas desde fuera, podemos preguntarle por las relaciones de sus amigos. Tantos amigos dedicados a escribir, a pintar. ¿Había celos entre ellos, surgían rivalidades...?

José Bello: No. Una de las cosas que he dicho siempre, cuando se ha tratado de la generación de 1927, es que había una enorme fraternidad. No nos separaban ni las ideas políticas. Había gente de tendencias absolutamente opuestas, pero no existió ninguna diferencia.

Luis García Montero: La generación tiene algunas referencias emblemáticas. Por ejemplo, para la poesía, un marco de referencia constante es la antología de Gerardo Diego. ¿Qué opiniones suscitó esta antología?

Rafael Alberti: Cuando se publicó fue un gran escopetazo, porque entonces no se sabía nada, nada estaba definido, no se sabía ni en qué grupo estábamos nosotros. Gerardo Diego nos aglutinó en esa antología. También prescindió de mucha gente, lo que causó gran indignación, polémicas, rencillas. Pero creo que, a la larga, ha quedado esa antología como un hecho muy importante.

Luis García Montero: Otro emblema fue la *Revista de Occidente*, un medio en el que algunos escritores del 27 empezaron a publicar. ¿Qué relaciones se mantuvieron con Ortega y sus colaboradores?

Francisco Ayala: La revista fue de lo más importante, no sólo a nivel español, sino a un nivel europeo y mundial. En la revista se publicaron cosas muy interesantes. Tuvo una calidad insuperable y, en su momento, era lo mejor que había para nosotros como punto de referencia. Se trabajaba con una gran tolerancia, con una gran apertura..., aunque últimamente yo he podido recordar por escrito un incidente muy divertido con Rafael. Es mejor que lo cuente él...

Rafael Alberti: No me acuerdo bien. Yo en aquella época cometía muchas injusticias. Recuerdo que en aquel momento me metí con la *Revista de Occidente.*

Luis García Montero: El incidente lo motivaron unos poemas de Rafael que se apartaban del estilo más puro de la revista. La aparición de los

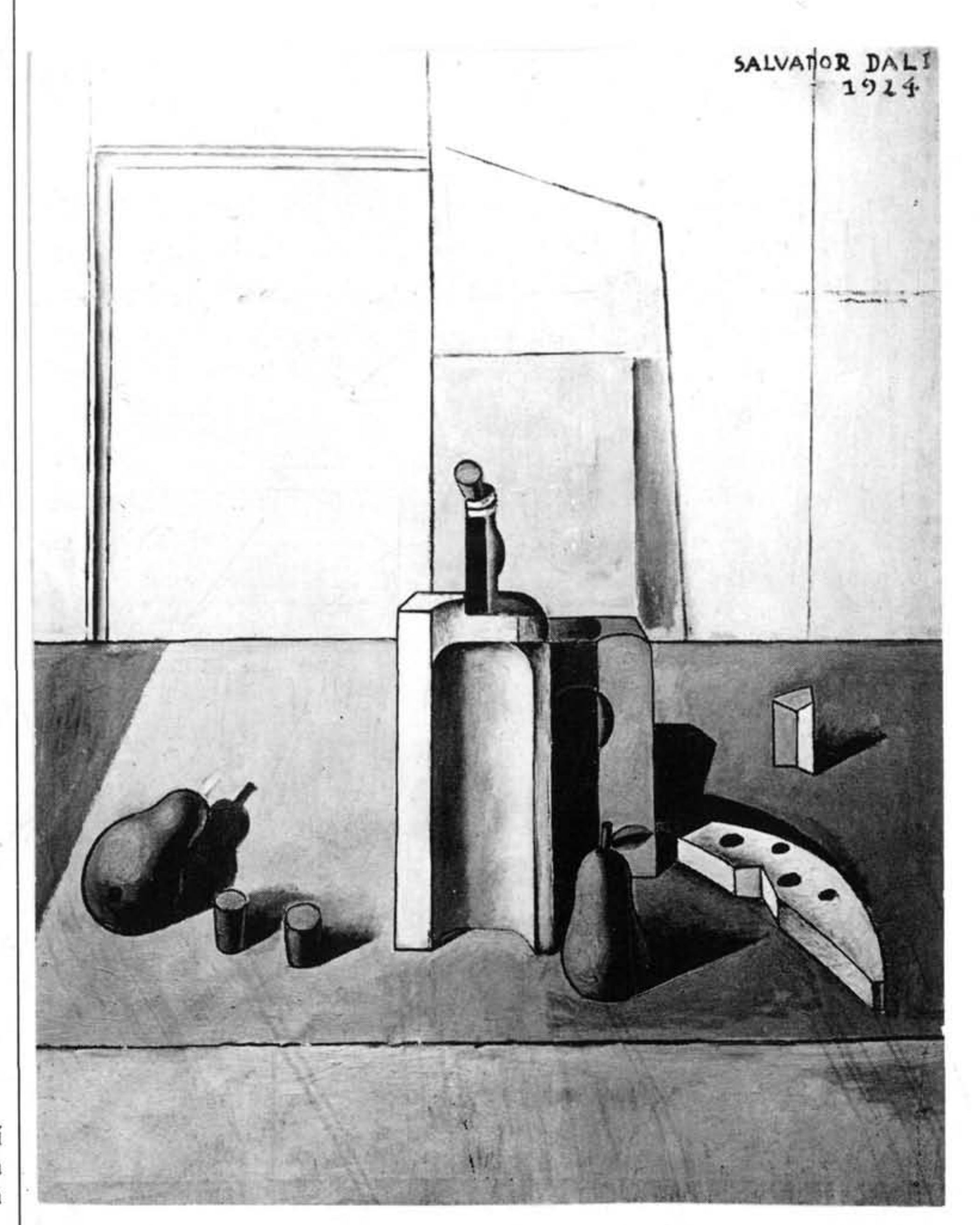
tonos surrealistas y comprometidos provocaron algunas tensiones entre las buenas amistades literarias.

Francisco Ayala: Yo recuerdo que en aquel caso se trataba de un poema que contenía las palabras *gargajo* y *caspa.* Y Rafael andaba comentando: «Pero esos tontos no saben que Víctor Hugo le llama a las estrellas la caspa de Dios».

Rafael Alberti: Eso fue una ligereza mía, porque entonces se consideraba un acto de incultura meterse con la revista, que venía publicando las cosas más modernas de Francia, de Alemania... Yo publiqué por primera vez poemas en la *Revista de Occidente,* y cuando llegó Neruda a España, Pedro Salinas llevó unos poemas inéditos a la revista y fueron publicados allí, por primera vez en España. Creo recordar que la *Revista de Occidente* siempre nos acogió con cordialidad. Si nos metíamos con ella, era natural, porque meterse con la gente es bueno.



PANORAMAS



Obra de Salvador Dalí que perteneció a Federico García Lorca

Anterior Inicio Siguiente



Una espléndida década (1926-1936)

Las casi cuatro décadas que median entre el llamado «Desastre» de 1898 y la guerra iniciada en 1936 constituyen, en la historia de la cultura hispánica, su segunda «Edad de Oro». Un periodista norteamericano afirmó, en 1898, que la derrota de España por los Estados Unidos marcaba «el tránsito de España», su desaparición de la historia universal. La pérdida de sus últimos territorios ultramarinos, en el Caribe y el Pacífico, parecía indicar, efectivamente, que había acabado el largo papel de España en la historia del planeta. Mas, paradójicamente, un extraordinario florecimiento de la cultura española se inició a finales del siglo XIX, como si el «Desastre» de 1898 hubiera dado a muchos españoles la energía y la ambición necesarias para intentar devolver a su patria un lugar en la historia de la cultura universal. Y así, en 1922, podía Ortega escribir que los intelectuales españoles habían «conquistado en la estimación de los demás pueblos, un puesto para España que desde hacía siglos no ocupaba». Pero esta afirmación la hace Ortega antes de la espléndida década, 1926-1936: antes de las obras —incluidas las suyas propias— de muy variados creadores españoles que hacen de dicha década una de las más universales de la historia de la cultura hispánica, y que es, sin duda alguna, la culminación de la segunda «Edad de Oro» 1898-1936. Mi propósito es esbozar las características principales de la década aludida, para así justificar su excepcional singularidad.

La primera característica es de orden cronológico, por no decir astrológico. Me refiero a la coincidencia de tres generaciones en esos diez años: la generación del 98 (la de Unamuno), la generación de 1914 (la de Ortega) y la de 1931 (la de García Lorca y Alberti). El poeta malagueño, José Moreno Villa, rememoraba en México, en su autobiografía, *Vida en claro*, las

dos décadas 1916-1936, con palabras que se podrían aplicar más aún a la segunda, 1926-1936:

¡Qué maravilla! Durante veinte años he sentido ese ritmo emulativo y he dicho: ¡así vale la pena vivir! Un centenar de personas de primer orden trabajando con la máxima ilusión. ¿Qué más puede pedir un país?

Ritmo emulativo de creadores diversos que expresaba el nuevo clima intelectual de España desde el comienzo del siglo. Y cuyo móvil generador describió Ortega en su legendario discurso del 23 de marzo de 1914: «En historia, vivir *no es* dejarse vivir, en historia vivir *es* ocuparse muy seriamente, muy conscientemente del vivir, como si fuera un oficio». Pocos años antes, en 1910, había apuntado también Unamuno (en uno de sus sonetos) un móvil relativamente análogo al de Ortega: «El fin de la vida es hacerse un alma». Esto es, en el clima intelectual fomentado por figuras como Unamuno y Ortega —que serán los maestros de la generación de 1931— prevalecía una actitud ante la vida que podríamos llamar «voluntarista». Actitud que no era solamente un rechazo de la «abulia» española identificada por Ángel Ganivet con el desánimo de muchos jóvenes de su tiempo: porque la «guerra a la inercia», predicada por Ortega, respondía a un cambio intelectual verdaderamente profundo en la España del siglo XX.

Un texto de uno de los científicos más representativos del espíritu de la generación de 1914 —el matemático Julio Rey Pastor— condensó los móviles intelectuales innovadores de sus coetáneos:

En oposición a la España introvertida que deseaba Unamuno, poblada de hombres acurrucados al sol... consagrados a meditar sobre el enigma de la muerte, surgió una generación vigorosa y optimista, extrovertida hacia la alegría de la vida, que se propuso reanimar la historia de España por nuevo rumbo y hacia nueva meta...

Dejemos de lado, por ahora, la alusión peyorativa a Unamuno —cuya enormidad es siempre tan difícil de encasillar— sin olvidar, tampoco, que los científicos españoles de la época reaccionaron con hostilidad comprensible al desdén manifestado caprichosa y ruidosamente por don Miguel, hacia el progreso tecnológico. Retengamos del texto de Rey Pastor la descripción positiva de su generación: «Vigorosa y optimista, extrovertida hacia la alegría de la vida». Este temple humano ha de verse, en aquella España, como una consecuencia, en gran medida, del cambio intelectual que marcó la obra y la personalidad del gran Quijote científico —como se le ha llamado en otros países— don Santiago Ramón y Cajal. No puede afirmarse, por supuesto, que la ciencia tuvo en España el papel que desempeñó en el resto de Europa. Propongo, sin embargo, que los científicos españoles contribuyeron, decisivamente, al nuevo clima intelectual que significó un muy profundo cambio en miles de españoles: porque, por vez primera en la historia

de España, la gran mayoría de la que podría llamarse «clase cultural» abandonó las creencias religiosas tradicionales. Años más tarde, en 1931, don Manuel Azaña aseveró en las Cortes Constituyentes que España había dejado de ser católica. Fue aquella afirmación un manifiesto error político por su patente inexactitud demográfica, pero sí correspondía a un hecho biográfico colectivo de la «clase cultural». En suma, podría decirse que, en el nuevo clima intelectual español, predominaron el racionalismo y el espíritu científico. De ahí que pueda mantenerse, sin arbitrariedad, que en contraste con el «Siglo de Oro» —cuyo sustento espiritual fue, sin duda, la acendrada fe religiosa— la segunda «Edad de Oro», 1898-1936, halló, en el pensamiento racionalista moderno, las nuevas normas que orientaron la creación literaria española, como se indicará más tarde.

El nuevo clima intelectual español del siglo XX tiene, además, una fecha inicial muy precisa: la de la fundación, en 1907, de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, presidida por don Santiago Ramón y Cajal, que el año anterior había recibido el Premio Nobel de Medicina por sus trabajos sobre el sistema nervioso humano. No es ésta la ocasión para detenerse en algunos aspectos de la acción cultural de la ya legendaria Junta —tan importantes para la literatura española contemporánea— pero sí es menester acentuar el propósito fundamental de aquella entidad estatal verdaderamente ejemplar: dicho propósito podría cifrarse en una sola palabra: «sincronía». Esto es, la Junta quería sincronizar la vida intelectual y artística española con la transpirenaica, tal como había hecho el mismo Cajal, individualmente. Y conmueve hoy ver cómo, con muy escasos medios, aquella Junta —regida por el muy espartano don José Castillejo— desde 1907 a 1936, realizó, efectivamente, la sincronización de la vida universitaria española con la transpirenaica. O, más precisamente, la España intelectual y artística de la década 1926-1936 estaba en sincronía con el mundo transpirenaico: de ahí, también, el carácter culminador de dicha década. Y añadamos que lo tristemente propio de la literatura española desde finales del siglo XVII había sido, justamente, su falta de sincronía con la Europa transpirenaica: y era, pues, lógico que se viera, desde esa Europa, a España como un país estrictamente anacrónico. Carácter anacrónico que tenía todavía —en su forma de gobierno— España, en 1926: mas era patente que el clima intelectual y artístico estaba ya en sincronía con el resto de Europa. En París, la indudable capital entonces de la cultura universal, había publicado el escritor, entonces, más públicamente adverso al gobierno dictatorial español —Unamuno— el largo ensayo que allí había escrito al llegar voluntariamente expatriado en el verano de 1924: *La agonía del cristianismo.* Aparentemente podría parecer que el librito de Unamuno era lo que se llamó, «una ardiente bola de fuego de España», lanza-

do, casi brutalmente, en el refinado ámbito intelectual parisiense. Pero no tenía nada de anacrónico, muy al contrario: porque, en aquel París, muchos intelectuales católicos se consideraban muy afines a Unamuno. El concepto antes citado —«El fin de la vida es hacerse un alma»— fue acogido y hecho suyo por los escritores católicos que se agruparían más tarde en la revista *Esprit,* tan importante en la historia intelectual y política de la Francia de los últimos sesenta años. De hecho, fue entonces cuando Unamuno adquirió mayor significación internacional, que la obtenida diez años antes, por su gran libro *El sentimiento trágico de la vida.* Se realizaba así lo que don Miguel había pedido a sus compatriotras casi desde sus primeros ensayos, «lanzarse de la patria chica a la humanidad». Esto es: Unamuno encarnaba plenamente, en 1926 el impulso universalizador que le había movido en todos sus escritos y actos. «El gran padre Unamuno», como le llamó Federico García Lorca, perdió entonces, para muchos españoles, que habían visto en él un obstáculo para el desarrollo del espíritu científico, su imagen de rebelde inútil. No es ocioso ahora recordar que el ensayo de Unamuno *La agonía del cristianismo* fue, posteriormente, condenado por la Iglesia Católica.

Que la década 1926-1936 alcanzara el grado de sincronía con la Europa transpirenaica a que antes aludimos, se debió, principalmente, por supuesto a José Ortega y Gasset. Es más: puede decirse que, en ningún otro español de su tiempo, actuó, tan constantemente, una *voluntad de sincronía* comparable a la de Ortega. Desde 1910 —cuando ofreció el lema, «España es el problema, Europa, la solución»— hasta 1936, Ortega encarnó la voluntad de sincronía que movía a tantos miles de españoles de la clase cultural. Recordemos, también, que en el verano de 1923, tres meses antes del golpe militar anacrónico, aunque victorioso, del general Primo de Rivera, Ortega había publicado el primer número de la *Revista de Occidente,* uno de los más eficaces agentes de sincronización cultural de la España contemporánea. Recorrer sus páginas, sobre todo entre 1926 y 1936, es comprobar lo que hemos apuntado: los escritores españoles de las tres generaciones mencionadas, pero, sobre todo, los de la generación del propio Ortega y la de García Lorca y Alberti muestran, sin esforzarse ni proponérselo, que son españoles, normal y *sincrónicamente,* europeos. Ninguno de ellos superó, por supuesto, a Ortega en el éxito que tuvieron sus escritos fuera de España y de la lengua castellana. Es más, ningún libro español —exceptuando el *Quijote*— ha tenido una resonancia, transnacional y transhispánica, equivalente a la de *La rebelión de las masas.* Puede, incluso, afirmarse que la traducción alemana del libro de Ortega fue leída, por numerosos europeos, con un singular interés personal, y muchos recuerdan aún aquella lectura como un episodio significativo de sus propias biografías intelectuales. En



suma, *La rebelión de las masas* mostró que un pensador español estaba a la altura de los tiempos europeos (para decirlo «orteguianamente») y podía «exportar», por vez primera, ideas concebidas en tierra (y con perspectiva) española. Además, el pensador español no estaba en la tradición intelectual que se veía como propia de España.

Porque el único español cuyo libro principal había tenido un éxito relativamente comparable al de Ortega, había sido (a mediados del siglo XIX) el extremeño Juan Donoso Cortés con su extremoso y combativo *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el comunismo*. Así, en una conocida antología del pensamiento europeo moderno, figuran solamente dos españoles, Donoso y Unamuno, el Unamuno de *La agonía del cristianismo:* o sea, un católico ultramontano y archiortodoxo y un pensador religioso esencialmente heterodoxo. Pero a ambos se les caracteriza, sin embargo, como voces muy españolas adversas las dos al racionalismo moderno. De ahí que Ortega representara, en la Europa transpirenaica, una extraordinaria novedad: un pensador español que exponía un racionalismo contemporáneo, *muy siglo XX* (para decirlo con sus propios términos), y en cuya forma de expresión actuaba una decidida voluntad de claridad y de secularidad, muy en contraste con el tono apocalíptico de Donoso Cortés y el, a veces, hermético monólogo de Unamuno.

Alguien podría objetar, ahora, que *La rebelión de las masas* no es un libro propiamente literario ni ofrece tampoco la mejor prosa española de Ortega. Convendría recordar —para contestar a la objeción aludida— el concepto de la literatura que había formulado Unamuno en un carta a un amigo a principios del siglo: «...la literatura, si ha de ser algo grande, tiene que ser un trabajo de integración», añadiendo que la literatura no era «una especialidad» y que el escritor debía estar «atento a todo, abierto a todas las grandes corrientes del pensamiento humano». Palabras que describen, en verdad, la obra de Ortega más que la del mismo Unamuno, y que, sobre todo, muestran cómo, con Unamuno, en primer lugar y, sobre todo, con Ortega, apareció en las letras españolas una forma literaria que caracteriza a la segunda «Edad de Oro», 1896-1936: el *ensayo*, que podría llamarse «filosófico», para realzar su rango intelectual, aunque abarque asuntos tan diversos como los tratados por los dos grandes maestros citados. No es ocioso observar ahora que el ensayo español —publicado en diarios y revistas— tuvo efectos sociales y políticos considerables entre 1914 y 1936. Fue el ensayo, en verdad, uno de los instrumentos comunicativos que generaron el nuevo clima intelectual ya mencionado. Pero, para nuestro propósito, importa ahora señalar, sobre todo, cómo el ensayo de Ortega contribuyó justamente a formular la nueva «filosofía» (digamos así) que necesitaban los españoles que habían abandonado las creencias religiosas, y actitudes

tradicionales ante la vida. «Filosofía» que fue, por ello mismo, el apoyo intelectual principal de algunos de los grandes poetas contemporáneos.

Se trataba, para Ortega, de encontrar una nueva fe, que diera sentido a la vida, sin referencia a ninguna trascendencia ultraterrenal, y sin adoptar, por supuesto, actitudes análogas a las convencionales del pensamiento negador de las creencias religiosas tradicionales. De ahí que el joven Ortega estimara que el gran don Miguel no podía ser el paradigma de la nueva generación, ya que Unamuno —pese a todas sus paradojas y heterodoxias— seguía en el terreno de las creencias tradicionales. Para Ortega y su generación, Unamuno era, sin duda, un ejemplo de integridad política —y por eso, Ortega lo llamó «el campeador Unamuno»— pero, como recordaba Julio Rey Pastor en el texto antes citado no podía aceptar la generación de Ortega, las obsesiones de don Miguel. Así, frente a la aspiración lírica de Unamuno —«ser, ser más, ¡ser Dios!»— Ortega acentuaba el privilegio humano de la temporalidad, del *estar* humano. En suma, el ser humano está en la historia y, en ésta, encuentra el sentido de su vida fugaz. De que afirmara Ortega que la esencia del hombre es su radical individualidad, constituida por irrepetibles condiciones de lugar y tiempo, únicas en el transcurso de la historia terrestre. Había que abrir bien los ojos y vivir plenamente el *tiempo huidizo*. Se podía, así, sentir la continuidad de los seres humanos, todos hechos de *tiempo único*. Por eso, para Ortega, la contemplación del pasado, de la inmensa diversidad de los seres humanos ya idos, permitía dominar toda posible angustia ante la propia desaparición personal. Ortega crea así *un más allá inmanente*, hacia el cual tienden las esperanzas de los seres humanos, perdido el Dios tradicional, para encontrar un sentido sustentatorio a sus propias vidas.

Un breve manuscrito de Ortega —fechado el 4 de junio de 1935— expone en forma sucinta su pensamiento historicista:

> El hombre moderno sustituye, a la fe en Dios, la fe en la razón... Antes era Dios quien revelaba al hombre lo necesario para cumplir su destino. Ahora, se cree que el intelecto humano es un maravilloso instrumento, que si le hacemos funcionar bien, nos revela el ser de las cosas.

Añadiendo: «Que nuestras ideas dejen, de pronto, de ser meras ideas nuestras y en ellas aparezca, *se revele*, el ser de las cosas, *eso es la razón*». Aunque Ortega declaraba a continuación que la razón «clásica», la *cartesiana*, «ha fracasado una y otra vez ante los problemas propiamente humanos», este fracaso se explica fácilmente: «El hombre no tiene naturaleza, no tiene un ser fijo, estático, previo o dado». Se necesita, por lo tanto, la que Ortega llamó «razón histórica» para conocer, verdaderamente, la condición humana. Y aunque Ortega no llegó a escribir la magna obra sobre la «razón histórica» que anunciaba antes de 1936 —y en esa ausencia tuvieron harto

que ver la guerra civil y el exilio— puede decirse, sin arbitrariedad patriotera, que, en la década 1926-1936, el ejemplo de Ortega —su dedicación al pensamiento riguroso y su voluntad de estilo comunicativo— fue un constante estímulo para todos los jóvenes españoles que aspiraban a ser profesores e investigadores universitarios. Recordemos también que, sobre todo, en los cinco años 1931-1936, es decir, el lustro *ante bellum* de la Segunda República, Ortega —tras unos meses de actividad política— se concentró en su actividad docente, y en su acción propiamente intelectual a través de la *Revista de Occidente,* contribuyendo, así, al excepcional ámbito creador de aquel lustro de 1931 a 1936.

Quisiera ahora hacer un breve inciso para relatar una anécdota que muestra la importancia de Ortega y su acción intelectual en la América de lengua castellana. Uno de mis más admirados y queridos maestros universitarios, el historiador mexicano Edmundo O'Gorman, me contó cómo un grupo de jóvenes escritores mexicanos se congregaban en una librería, el día que llegaba de Madrid, mensualmente, la *Revista de Occidente.* Este dato podría probablemente extenderse a otros países de la América de lengua castellana, revelando la nueva significación que tuvo la España de la década 1926-1936 para los jóvenes intelectuales hispanoamericanos.

Con todo lo apuntado no se pretende hacer de Ortega y su acción intelectual, los únicos agentes generadores del nuevo clima literario de 1926-1936, pero sí ha de afirmarse que en la literatura de aquellos años —y en toda la época 1898-1936— el *ensayo* compartió, con la poesía, la primacía creadora. Pedro Salinas observó, en uno de sus mejores ensayos de historia literaria, que el signo de la literatura española del siglo XX era la expresión lírica, la de los grandes poetas contemporáneos. Cabría añadir que el ensayo español —también una forma de expresión «lírica», al ser la voz individual de su autor la que escuchamos— confirma la observación de Salinas: es más, muchos poetas fueron también ensayistas, y algunos ensayistas cultivaron la poesía. Sin olvidar, tampoco, que algunos novelistas fueron ensayistas, y que en su ficción se manifestó también un «yo lírico», como en Ramón Pérez de Ayala y en algunos jóvenes de la generación de 1931.

La década 1926-1936 tuvo, pues, un signo lírico, y ahora debemos detenernos en la figura del que fue, sin duda alguna, un paradigma análogo a Ortega, en su función de generador y representante del clima literario de los años que consideramos: me refiero a Juan Ramón Jiménez, perteneciente a la generación de Ortega, la de 1914. No voy, por supuesto, a extenderme sobre su poesía —menos comprendida todavía, entre españoles, de lo que pudieran aparentar las bibliografías. Quisiera solamente apuntar que Juan Ramón Jiménez buscó, también como Ortega, una fe nueva para dar sentido a la vida— tras sentirse ajeno a las creencias tradicionales. Podría,

incluso, mantenerse que toda la obra de Juan Ramón Jiménez fue la búsqueda y exposición de su *fe nueva.* Búsqueda, por supuesto, en un terreno muy distinto al de Ortega. Recordemos, de paso, que se ha dicho —por Sartre, entre otros escritores— que la poesía moderna ha querido substituir a la religión en la vida humana. Esta aspiración del poeta moderno se manifiesta, en cierto grado, en Unamuno —con sus poemas que podríamos llamar «metafísicos»— pero don Miguel seguía estando en un terreno propiamente religioso. En cambio, en Juan Ramón Jiménez, hay efectivamente una nueva actitud que le lleva a definirse en los siguientes términos: «Soy un místico sin *dios* necesario» *(dios* escrito con minúscula). Esto es, Juan Ramón Jiménez tiene, ante la naturaleza, una actitud que puede llamarse «panteísta», muy próxima a la del gran poeta hindú Tagore, y a su concepto del misticismo dinámico, que crea a un *dios,* en vez de contar con su existencia y buscarlo mediante la contemplación. No puede decirse, por supuesto, que el místico Juan Ramón Jiménez tuviera prosélitos espirituales —como los tuvo Tagore— entre los jóvenes poetas españoles que vieron en él un paradigma lírico. Pero sí fue un considerable estímulo para ellos, la intensidad de la dedicación a la poesía de Juan Ramón Jiménez. Representó, además, una actitud ante el pasado literario español, que fue decisiva para los grandes poetas de la década 1926-1936. Me refiero a su utilización de la poesía de tipo tradicional —el romance— y a su admiración por la poesía de San Juan de la Cruz.

Es pertinente recordar, ahora, la expresión despectiva usada en 1909 por Ortega —en aquel famoso ensayo crítico sobre Unamuno— al referirse a San Juan de la Cruz: «lindo frailecito». Tengamos, también, presente que en la literatura de lengua española hasta finales del siglo XIX, apenas había sido tomado, como modelo, un escritor como San Juan. En cambio, desde las primeras obras del Juan Ramón Jiménez joven, inspiradas, aunque no exclusivamente, por el San Juan de la *Soledad sonora,* cobra importancia creciente en España el místico castellano. La manifestación más visible de esa importancia se encuentra, como todos sabemos, en el gran libro de Jorge Guillén, *Cántico* (1928). Recordemos que el título del libro de San Juan es *Cántico espiritual.* Guillén, al eliminar, el adjetivo «espiritual» indicó, evidentemente, una clara intención: la de eliminar toda referencia a una trascendencia religiosa. El libro de Guillén es, en verdad, el más próximo, a la vez, a Ortega y a Juan Ramón Jiménez, como esfuerzo por formular una nueva fe en la vida humana. Y quizá no sea excesivo decir que su segunda edición, la de 1936, es el libro más representativo de la década 1926-1936, en cuanto condensación de la filosofía de la vida de Ortega, aunque sin hacer del poeta castellano, por supuesto, una especie de Ortega en verso. Recordemos, por ejemplo, cómo en Guillén, el verbo *estar* tiene

un papel esencial: «Ser, más, ¡estar!» reza uno de sus más reveladores versos, que muestran una indudable filiación orteguiana. El poeta cantaba la realidad de la vida y rechazaba toda ensoñación utópica, toda huida a irreales paraísos. Porque, según Guillén, «la realidad siempre propone un sueño». O sea: la vida es, siempre, más rica que cualquier ficción humana. Además, Guillén es el poeta español que yo llamaría más valiente, el que se enfrenta con la muerte, con la realidad de la muerte, con una actitud enteramente nueva en la literatura española. Ortega ya había dicho, casi humorísticamente, que la vida eterna sería insoportable e incluso había, indirectamente, disminuido a la muerte, al exclamar, como privilegio del hombre, su temporalidad: «¡Delicia de lo fugaz!». Pero no había tomado al toro por los cuernos (si me permiten la expresión), como lo hace Guillén, en su poema «Muerte a lo lejos». Los versos finales muestran la consecuencia de la nueva fe del poeta en la realidad de la vida humana: «...y un día entre los más tristes será. Tenderse deberá la mano/ sin afán. Y acatando el inminente/ poder, dirá con lágrimas: embiste,/ justa fatalidad. El muro cano/ va a imponerme su ley, no su accidente» (señalemos, de paso, que años más tarde, Guillén hará una variación muy reveladora, al escribir «sin lágrimas» en vez de «con lágrimas»). El poeta castellano tenía seguramente muy presente las famosas coplas de Jorge Manrique, y cómo su padre aceptaba la muerte con «voluntad placentera»: sabiendo, por supuesto, el caballero del siglo XV que la muerte era la entrada en una eternidad celestial. Guillén, en cambio, elimina toda perspectiva ultraterrena, y predica una actitud de serenidad —aunque «con lágrimas» en la versión primera de 1936— ante la muerte, que responde a su aceptación plena de la realidad de la vida como privilegio entero del ser humano. Puede, así, hablarse de la poesía de Guillén como ejemplo de lo que escribía Unamuno cuando decía, «la poesía *pensada* es la que queda». Esto es, Jorge Guillén es, quizás, el caso más claro de la relación entre poesía y pensamiento en el siglo XX español.

No puede decirse, sin embargo, que la generalidad de los poetas nuevos del grupo mal llamado «del 27» —o sea, los más jóvenes pertenecientes a la que propongo llamar, en cambio, «generación de 1931»— tuvieran la misma «filosofía» de Jorge Guillén, como tampoco hay en ellos una actitud análoga a la del «racionalismo» vital de Ortega. Es más: en el aludido grupo más joven del 27 —en García Lorca, en Aleixandre y Alberti— predominó lo que podría llamarse «irracionalismo», a la vez que hay también en ellos un sentimiento de «alienación» muy semejante al de poetas de otros países e idiomas de su propia generación europea. De hecho, quizá no haya habido en toda la historia de la literatura española un comienzo de un grupo de poetas tan en sincronía con la lírica transpirenaica. Un eminente

estudioso portugués de la cultura española —Fidelino de Figueiredo— habló del ritmo de la historia literaria española, como «un paralelismo asincrónico». Dicho paralelismo es, excepcionalmente y plenamente, «sincrónico» en el caso de la generación de García Lorca y Alberti, la de 1931. El libro de Alberti *Sobre los ángeles* —y el de García Lorca *Poeta en Nueva York*— son ejemplos perfectos de entera sincronía con la literatura de vanguardia universal de la década 1926-1936. Podrían citarse, por supuesto, muchas más obras análogas de otros escritores, por su paralelismo sincrónico con la Europa transpirenaica: recordemos sólo algo muy conocido, la incorporación de artistas como Luis Buñuel y Salvador Dalí al ámbito vanguardista de París, sin dificultad alguna. Sin olvidar que un escritor de la generación de Ortega, Ramón Gómez de la Serna, había sido el primer escritor español plenamente integrado en la vida literaria de París. En verdad, con la década 1926-1936 podría decirse que habían desaparecido los Pirineos de la cultura española.

Había, sin embargo, en los poetas antes mencionados —García Lorca y Alberti, entre otros— un rasgo muy singularmente español, que no se encuentra en sus equivalentes transpirenaicos de la poesía *alienada* (para decirlo así). O puesto en otros términos: los poetas españoles no estaban tan sustancialmente *alienados* como otros europeos, porque se sentían hondamente arraigados en un dominio expresivo muy antiguo de su comunidad nacional, el *Romancero* y toda la poesía de tipo tradicional. Ese arraigo se debía no sólo a su condición de andaluces, sino también a los trabajos de un gran maestro, muy representativo también de la época 1898-1936: don Ramón Menéndez Pidal. Recordemos que, sobre todo, desde 1910, don Ramón había sido un paradigma para muchos centenares de jóvenes españoles universitarios. Fue en 1910 cuando se fundó el ya legendario Centro de Estudios Históricos, dirigido por don Ramón hasta 1936, muy centrado en la recuperación del legado literario español, desde los orígenes de la lengua castellana. El clima laborioso de aquel Centro contribuyó considerablemente al clima intelectual de 1914-1936. El mismo Unamuno, que había incurrido en 1909, en la ira sarcástica del principal colaborador de don Ramón, mi maestro Américo Castro, no dejó de elogiar en 1912, lo que significaba el Centro de Estudios Históricos: «La España nueva, la España renaciente, reconfortada con las brisas de Europa, es la España del trabajo metódico, serio, abnegado y positivo». Para nuestros propósitos, ahora, lo que importa realzar es el papel de Menéndez Pidal y sus colaboradores en la recuperación del tesoro milenario de las letras españolas, y sus efectos en la literatura nueva, en la segunda «Edad de Oro» española. García Lorca se refirió, como ya citamos, a don Miguel de Unamuno llamándole «el gran padre Unamuno». Y podrá decirse que don Ramón Menéndez Pidal

fue quizá, más aún que Unamuno, un «gran padre» de la literatura española de la época 1898-1936. Una anécdota que el mismo don Ramón relata es muy significativa de lo que apuntamos. Fue don Ramón a Granada y sus proximidades, a recoger romances, y pidió un colaborador local. Se le indicó al joven García Lorca y los dos visitaron juntos los lugares donde podía sospecharse que existían romances en la tradición oral. Pocos años más tarde, tras la publicación del *Romancero gitano*, al referirse a su eficaz colaborador granadino, no pudo dejar de lamentar que el novel romancista poeta no se hubiera esforzado por seguir los temas más tradicionales del *Romancero viejo*. Algo que había hecho, en otro terreno, Pedro Salinas —colaborador de don Ramón, en el Centro de Estudios Históricos— al publicar su admirable versión moderna del *Poema del Cid*. Hecho que en sí mismo es muy revelador de la importancia del grupo de eruditos que trabajaban con don Ramón, y aunque entre algunos de ellos no había mucha simpatía por la nueva literatura, representaron, indirectamente, con sus ediciones de textos antiguos, una fuente de apoyo para los nuevos creadores. Me aventuro por eso a afirmar que esto fue muy singularmente representativo de la España de 1926-1936, sin parangón en el resto de Europa. En Francia, por ejemplo, los investigadores equivalentes al grupo de don Ramón, no tuvieron influencia alguna sobre la literatura nueva de su tiempo. Es más, en Francia los centros universitarios y los círculos literarios eran ámbitos totalmente ajenos por no decir opuestos. En la España de 1926-1936 —y particularmente en la España del lustro republicano 1931-1936— la universidad y la poesía (amén de otras formas de expresión literaria) convivieron fecundamente.

Y justamente podría afirmarse que la segunda «Edad de Oro» de las letras hispánicas, 1898-1936, fue posible gracias a la creciente modernización de la universidad española, y en particular de las facultades de filosofía y letras. Recordemos, a este propósito, que fue precisamente en 1926, cuando una comisión especial de la Fundación Rockefeller de Nueva York visitó España para considerar los medios y modos de ayudar al género de trabajo investigador realizado por don Ramón Menéndez Pidal y sus colaboradores. Y al estar en Madrid dicha comisión —como recordó el eminente físico don Nicolás Cabrera en una breve biografía de su padre, don Blas Cabrera (un destacado científico perteneciente a la generación de Ortega)— «descubrió» la importancia de los trabajos de los científicos españoles, y de ahí surgió el generoso apoyo al llamado Instituto Rockefeller que tanto renombre dio a la España de 1931-1936. Volviendo a lo antes señalado sobre la relación entre universidad y poesía, recordemos que la década 1926-1936 fue precisamente la de los llamados poetas-profesores, una singularidad española también muy excepcional en la literatura coetánea de otros paí-

ses. Tal designación —seguramente inventada malignamente por Juan Ramón Jiménez para disminuir el grado de inspiración de los que él llamaba también «poetas voluntarios»— fue muy acertada, ya que mostraba la relación que hemos recordado: de 1926 a 1936 son muy frecuentes los poetas-profesores y, como todos sabemos, ese linaje se ha extendido hasta nuestros mismos días. Uno de ellos —el más modesto, profesoralmente hablando— se reveló justamente, en el lustro republicano 1931-1936, como el más original de los poetas-profesores: me refiero, por supuesto, a don Antonio Machado y su libro de 1936, *Juan de Mairena*, que lleva el muy revelador subtítulo «sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo». El gran escritor francés Albert Camus —que tanto admiró la literatura española— dijo que «un día Europa descubrirá al *Mairena* de Machado». Desgraciadamente Camus no fue profeta, pues todavía, fuera de España, está el *Juan de Mairena* por descubrir (señalaré de paso que la traducción inglesa hecha por un poeta-profesor norteamericano ha tenido notable difusión en los Estados Unidos). Conjeturo que la admiración de Camus se fundaba en el carácter tan siglo XX —y a la vez tan tradicional español— del libro de Machado. Es más, no me parece arbitrario sostener que el *Juan de Mairena* es el libro más representativo del clima intelectual (en un amplio sentido) de la década 1926-1936. Porque en las páginas de Machado confluyen las variadas manifestaciones del espíritu creador español de esos espléndidos diez años, con un estilo enteramente nuevo en las letras hispánicas (aunque haya un muy relativo precedente, el *Glosario* de Eugenio d'Ors). No vamos, por supuesto, a comentar ahora la obra de Machado, pero sí quisiera citar un párrafo que condensa sus principios:

> Pero nosotros nos inclinamos más bien a creer en la dignidad del hombre y a pensar que es lo más noble en él, el más íntimo resorte de su conducta. Porque esta misma desconfianza de su propio destino y esta incertidumbre de su pensamiento, de que carecen acaso otros animales, van en el hombre, unidas a una voluntad de vivir, que no es un deseo de perseverar en su propio ser, sino más bien de mejorarlo. El hombre es el único animal que quiere salvarse, sin confiar para ello en el curso de la Naturaleza. Todas las potencias de su espíritu tienden a ello, se enderezan a este fin.

Añadiendo Machado: «El hombre quiere ser otro; he aquí lo específicamente humano».

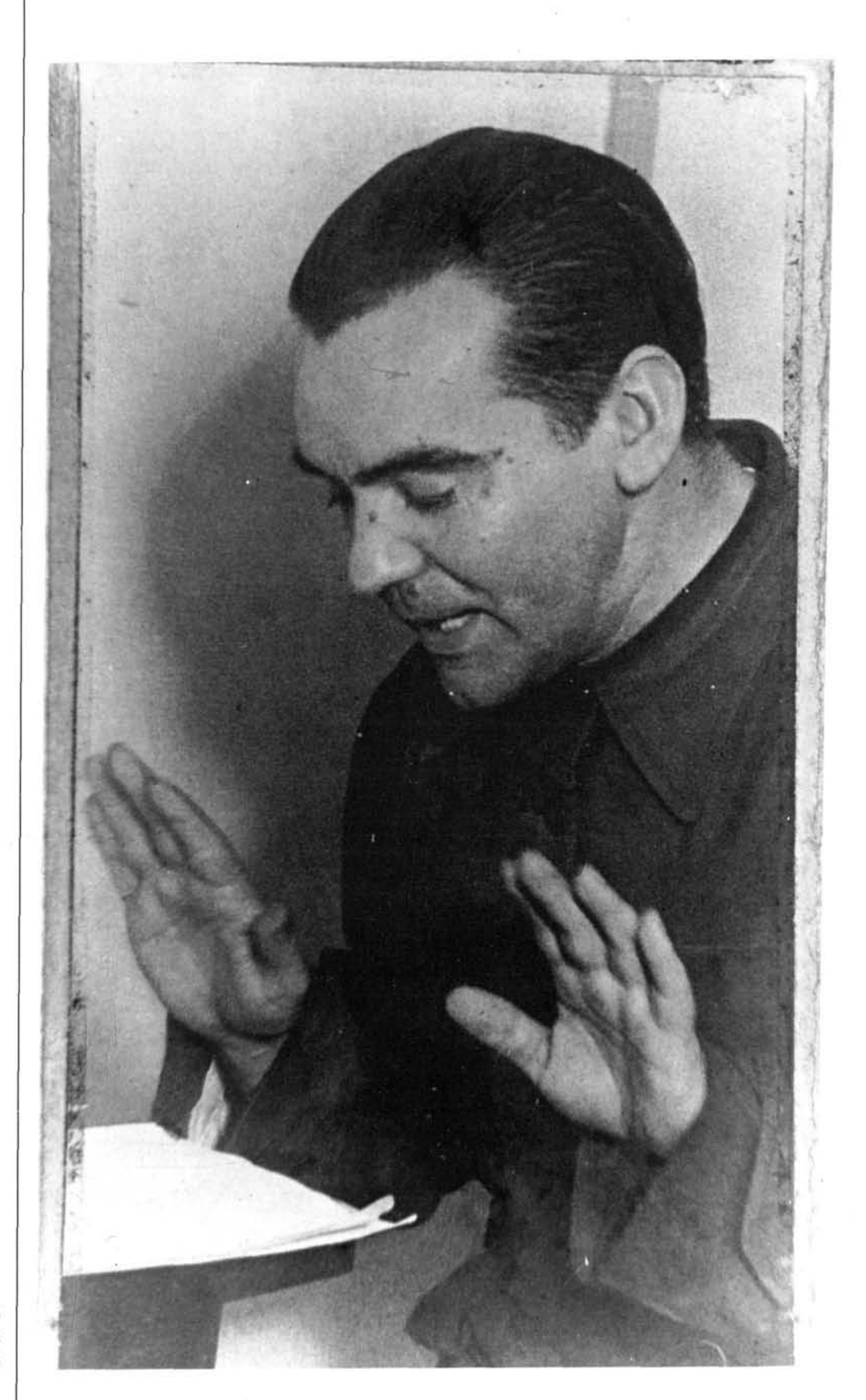
Recogía así, magistralmente, Antonio Machado el impulso intelectual y moral que había animado a las tres generaciones españolas de 1898, 1914 y 1931, que habían conseguido, en verdad, la incorporación de España a la cultura universal, como había indicado Ortega en 1922. España —espiritualmente hablando— ya era otra, antes del cambio de régimen de 1931: pero, sin duda, los cinco años 1931-1936 hicieron de la convivencia creadora de tres generaciones excepcionales la culminación de la segunda



«Edad de Oro» de las letras españolas, dentro de un clima político propicio, cuyos efectos no se pueden desdeñar al recordar la plenitud cultural de aquellos años españoles, que muchos que los vivieron recuerdan como la «arboleda perdida», (para decirlo con los afortunados términos de Alberti) de su mocedad. Es más: la década 1926-1936 representó en la historia intelectual y literaria de España un legado del cual aún quedan por aprovechar muchas de sus creaciones. Pero, sobre todo, que ahí están aquellos años —y en particular el lustro 1931-1936— como una realidad histórica permanente.

Uno de los conceptos más universalmente valiosos del pensamiento de mi maestro Américo Castro, en sus largos años de exilio y de meditación sobre la historia española, fue el concepto de lo que él llamaba *lo historiable.* Que podría resumirse así: lo historiable, es lo merecedor de ser recordado por una colectividad humana, es lo que todavía subsiste en su vida, como una constante incitación, a adelantar en el proceso de humanización de la vida humana. Así propondría a la consideración de ustedes que la espléndida década 1926-1936 dejó un legado muy historiable, la firme voluntad de hacer adelantar la civilización humanitaria en España. Voluntad que pervive en aquellos libros, que es, por lo tanto, una renovada incitación a proseguir la historia y la cultura de este país. Puedo asegurar que muchos miles de españoles que hubieron de abandonar su tierra natal tuvieron el consuelo constante de considerarse poseedores de un legado literario de significación transnacional, el de los grandes escritores de la época 1898-1936. Un escritor ruso, Vladimir Korolenko (1853-1921), decía que su auténtica patria había sido, más que la misma tierra de su país, la literatura rusa. Y para muchos españoles exiliados después de 1939, ese sentimiento de Korolenko fue un apoyo constante en años siniestros de la historia mundial: pero ese apoyo fue posible sentirlo porque la literatura española de 1898-1936 era —es— una de las mayores de la Europa contemporánea. Y no me parece ocioso reiterar, ahora, que un exilio colectivo, como el de 1939, es una reveladora piedra de toque sobre el valor verdadero de una literatura y de una cultura: y no es una arbitrariedad decir que la piedra de toque del exilio reveló que el «oro» de la época 1898-1936, y muy singularmente de la década 1926-1936, era oro verdadero.

Juan Marichal



García Lorca en una emisora de radio, en Buenos Aires, 1933



La poesía de la generación del 27

De la generación del 27 se dijeron muchas y muy diferentes cosas, y también muchas veces las mismas cosas. Hay ideas que, por ajustarse a la realidad, es preciso repetir siempre, pero hay otras que únicamente por repetidas pueden llegar a ser tomadas como verdaderas, y de ideas de ambas clases se nutre nuestro conocimiento de la generación.

Teniendo en cuenta eso, y que desde 1925 —fecha en la que Cernuda data el nacimiento de su promoción— hasta hoy han transcurrido sesenta y cinco largos años, en gran parte pétreos y repetitivos años, y considerando que mucha de la bibliografía dedicada al tema fue escrita en una época propiciadora de parcialidades, de injusticias y de destierros todavía no suficientemente corregidos, pienso que es ya hora de someter a la prueba de la duda o incluso de la negación alguna de las nociones más reiteradas a propósito de la generación del 27.

El programa de esta reunión gaditana, con su amplísimo temario, es en sí mismo una respuesta correctora a un tópico que llegó a cobrar carta de naturaleza en manuales y panoramas críticos, y que Jaime Gil de Biedma fue uno de los primeros en denunciar. Cito sus palabras:

> Según la imagen convencional, la generación del 27 es una generación de grandes poetas a quienes acompaña un solitario ensayista divagador, y también gran poeta a sus horas, José Bergamín. Que una generación literaria exclusivamente se componga de grandes poetas es uno de esos pintoresquismos a que nos tienen acostumbrados los historiadores de la literatura española.

Esa «imagen convencional» del fenómeno del 27 sólo podía desembocar en una visión deformadora y empequeñecedora del período más rico y creativo de nuestra historia moderna, en el que culmina el largo proyecto de universalidad puesto en marcha en el siglo XVIII. La España tradicionalista y conservadora había abortado siempre ese lúcido empeño y todavía, apenas

culminado, en 1936, le asestó un golpe de desgracia que parecía mortal, pero que por fortuna no lo fue: tras muchos años de presencia clandestina, el momento protagonizado por la generación del 27, hoy otra vez a la vista de todos, es la más valiosa y fértil referencia de la que disponemos los españoles en el dilatado campo de la cultura. No la disminuyamos.

Una generación poética, entre otras muchas cosas

Hablar de la generación del 27 para nombrar únicamente a algunos poetas, aunque se trate de poetas admirables, desdibuja el riquísimo entorno en el que se produjeron y reduce aquel singular momento a una especie de maravillosa algarabia lírica cuya presencia en el vacío que tal rótulo —así aplicado— crea, no se acaba de entender muy bien. La poesía del 27 crece y cobra pleno sentido cuando la ponemos en contacto con cuanto, desde fuera de los versos, le sirvió de estímulo, cuando la relacionamos con todo lo que ella misma prestigió o contribuyó a crear en otros ámbitos: la música, el teatro, el cine, el arte popular, la pintura, incluso la política.

Se ha dicho que el relieve con que se destacó el protagonismo de la obra lírica del 27 está justificado por la relativa pobreza de la narrativa de la generación, y quizá sea así. Pero yo he llegado a pensar que esa visión reduccionista podía haber obedecido al deseo de dejar en segundo plano realidades incómodas de las que, durante años, fue difícil y poco conveniente tratar. La poesía, ya se sabe, si se limita a la mera gracia del canto y a la pureza de la emoción lírica, no perturba a nadie y puede bastar para dar prestigio a toda una época, sin hacer mención de todo lo demás. Sin embargo, la poesía, como Dios según santa Teresa, anda también entre cacharros muy heterogéneos. Tal es la verdad que se advierte en la obra lírica del 27, que no fue, en conjunto, tan pura como suele decirse, ni exclusivamente lírica. Y eso, la mezcla de muchas cosas en ella y en torno a ella, es lo que le confiere mayor grandeza; una grandeza que le cayó, en parte, del cielo o del infierno de la historia. Cito a Juan Gil Albert:

> Sólo en esos momentos delirantes en que un pueblo, o la humanidad, por un trance especial o aventura sintomática, toca, aunque no sea más que con mano trémula, el fondo del abismo, al sentirse justiciero o feliz, el poeta se confunde con él como un hombre más y palpita al unísono, porque siente y sabe que en ese momento es puro, es verdadero, es sagrado. Es coincidente.

No creo que necesiten glosa esas palabras de Gil Albert, entre las que destacan dos que quiero subrayar: *confusión* y *coincidencia*. De ellas se desprende un corolario que confirma y resume las mías: no es posible entender a los poetas del 27, que vivieron sin reservas uno de esos excepcio-



nales «momentos delirantes», sin tener en cuenta todo aquello con lo que coincidieron, con lo que se fundieron.

Nómina de la generación

La tendencia reductora que afectó al concepto global de la generación es un peligro que gravita también sobre su vertiente lírica. Los estilos o etapas que definen el trabajo de los poetas, y la nómina de los poetas mismos —siempre los mismos— suelen presentarse en versiones de pequeño formato, reducidas y parciales.

Pondré algunos ejemplos, para que sepamos todos de lo que hablo.

En su libro *Los estilos poéticos en España desde 1900,* Gustav Siebenmann relaciona la poesía generacional con la vanguardia, el gongorismo, la pureza, el popularismo y la irracionalidad: todo muy justo. Pero, tras el detenido y brillante análisis de esas tendencias sucesivas, cuando esperaríamos encontrar una referencia a la estética del compromiso, el crítico, en un rápido esguince, cambia de época y pasa a estudiar la poesía española de posguerra. Es posible que se trate de un desplazamiento metodológicamente correcto, pero hay algo que invita a la duda: es más fácil denigrar la obra de Gabriel Celaya que la de Rafael Alberti.

El estudio y antología en dos volúmenes de Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas es también modelo de parcialidad, especialmente en la selección de documentos. En el capítulo dedicado a las revistas de la generación se recoge un único texto de José María Cossío en el que no se citan *Octubre* ni *Caballo verde para la poesía.* Al exponer las poéticas de cada autor en sus propios textos, cuando le llega el turno a Alberti, se eligen las palabras preliminares a *Marinero en tierra.* Tales palabras son muy bellas, pero dan una imagen muy insuficiente de lo que acabaría siendo la compleja cosmovisión del poeta, en la práctica y en la teoría.

Y así sucesivamente.

Semejantes errores —¿errores?— de apreciación están corregidos en otros estudios, como el admirable libro de Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución.* Pero se trata de trabajos excepcionales, por su objetividad y su escasa frecuencia.

También la nómina generacional se presenta casi siempre en una versión minimalista que recoge únicamente algunas figuras imprescindibles, los poetas que Díez de Revenga, en su *Panorama crítico de la generación del 27,* llama «los ocho principales», a saber (por orden alfabético): Alberti, Aleixandre, Alonso, Cernuda, Diego, García Lorca, Guillén y Salinas. A ese núcleo invariable suelen añadirse los nombres de «los dos malagueños»: Altolaguirre y Prados.

A partir de ahí, las adiciones, cuando las hay, son menos previsibles. Las propuestas de antólogos y críticos son tan variables, que uno puede llegar a pensar que hay varias promociones de poetas que atienden por el mismo nombre, o que pertenecen a distintas épocas, a causa de las inclusiones de autores que, por exceso o defecto de años, se salen del marco generacional: León Felipe y Miguel Hernández, por ejemplo.

Estoy en principio de acuerdo en que los ocho poetas invariables merecen, por la calidad de su obra, ostentar el título de poetas del 27 por excelencia, pero no me parece justo presentarlos como los componentes por antonomasia de toda la generación, con carácter exclusivo y excluyente de gran parte de ella.

Tal equívoco es en gran medida el resultado de la voluntad de esos mismos poetas, que consiguieron crearse, como grupo, un perfil propio y bien delimitado dentro del amplio marco de su generación. Porque a tan reducida nómina se llega de modo natural, siguiendo sus indicaciones. Si entre todos los poetas que comenzaron a publicar en los años veinte aislamos los nombres que ellos hacen valer con más frecuencia en actos públicos, antologías y otros documentos pretendidamente «generacionales», lo que sale de esa criba es el selecto conjunto formado por ellos mismos, más uno o los dos malagueños.

Un ejemplo de cómo se llevó a cabo esa operación autoafirmativa: al final de su artículo «Una generación poética» dice Dámaso Alonso: «Cuando cierro los ojos recuerdo a todos en bloque, formando un conjunto, como un sistema que el amor presidía...». En la memoria de Dámaso Alonso, el «conjunto», el «sistema», «todos en bloque», «una generación», son Diego, Salinas, Guillén, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, y punto; ésos son todos.

Sin embargo, ésos no son todos. Hay otro grupo, el ultraísta, que debe ser considerado como parte de la generación. Pocas veces se hace así, sin embargo, quizá por culpa de los propios poetas ultraístas, empeñados en marcar para su uso exclusivo un territorio original, bien delimitado en sus manifiestos y revistas. Al final consiguieron lo que pretendían, y pasaron a la historia en calidad de representantes de sí mismos. El creacionismo, más escuela que grupo, ingresó en el reducto generacional con la obra de Gerardo Diego (y de Larrea), pero el ultraísmo, su hermano mayor en edad —quizá sólo unos meses mayor—, se quedó, sin tan buenos valedores, en unas equívocas afueras, como antecedente o referencia externa a una generación que es también la suya por derecho propio.

Y luego hay más poetas que nacieron dentro de los límites temporales considerados válidos para definir a la generación, al menos en su vertiente lírica: los años de 1891 y de 1905, fechas del nacimiento, respectivamente,



de Pedro Salinas y Manuel Altolaguirre. Esos poetas —Bacarisse, Domenchina, Chabás, Champourcin, Espina, Garfias, Laffón, Quiroga Pla, Souvirón, entre otros—, desligados o no integrados plenamente en uno ni en otro grupo, son autores de obras nada desdeñables que no obtuvieron la atención que se merecen por parte de lectores y críticos, generalmente acaparada por las figuras estelares que componen el pimero de los grupos citados. Casi todos los que nombré acabaron en el exilio, dato que a lo mejor explica su posición de marginalidad. En cualquier caso, su presencia me parece necesaria para ampliar y dar variedad al esquemático panorama generacional, tal y como suele presentarse en su versión más divulgada.

Todo eso es algo que ya se sabe (lo señaló hace tiempo Guillermo de Torre), pero que casi nunca se pronuncia con el debido énfasis; simplemente, no se recuerda o se da por supuesto. A estas alturas, cuando casi todos han desaparecido, sería deseable contemplar a los poetas del 27 con una mirada más comprensiva y generosa, abarcadora de todo lo que el paso del tiempo ha ido arrinconando en un prematuro e injusto olvido. Aunque muchos lectores crean que no merece la pena, esa labor de rescate puede deparar todavía sorpresas.

Una comunidad más amplia

La mirada comprensiva que propongo no debería perder de vista los vínculos que existen entre los poetas españoles del 27 y los poetas latinoamericanos que son sus estrictos coetáneos, con los que comparten experiencias, estímulos e intereses muy próximos. Dentro del mismo encuadre generacional son muchos los contagios, incluso las influencias que, durante los años veinte y treinta se trasvasaban de un lado al otro del Atlántico para tejer la trama común de lo que en mi opinión es una literatura única escrita en la misma lengua. El chileno Vicente Huidobro aporta algo importante a la vanguardia española, y poco después el joven Borges lleva el ultraísmo desde Madrid a Buenos Aires. Federico García Lorca inspira la voz antillana de Nicolás Guillén. La palabra surrealista de Pablo Neruda, aún antes de que éste se instale en España, deslumbra a Rafael Alberti. De la historia de esos trasvases y aportaciones mutuas se han escrito fragmentariamente algunos capítulos y se han contado bastantes anécdotas, pero se ignoran muchas cosas.

Las coincidencias y los paralelismos que se dan entre el grupo poético del 27 y el «círculo, generación o camarilla» (expresión de Luis Mario Schneider, delatora de algunas afinidades) de los *Contemporáneos* mexicanos —nacidos entre 1897 (Carlos Pellicer) y 1904 (Salvador Novo)— son ilustrativas de

la posibilidad de situar a todos esos poetas dentro de una comunidad mucho más amplia, abarcadora de todo el ámbito del idioma.

Lo que estoy proponiendo es otorgar a los poetas del 27 el mismo tratamiento que se dio a los poetas modernistas: considerarlos como el resultado de un impulso o tendencia supranacional. Quizá falte en ellos la figura indiscutible de un fundador, una voz resonante y magistral como fue en su día la de Rubén Darío. Pero tal vez el estudio conjunto de la obra de esos poetas españoles y americanos demostraría que en todos operaba, consciente o inconscientemente, un mismo ejemplo: el modelo que en los albores de 1920 ya había dejado establecido Juan Ramón Jiménez.

La solidaridad que en los años veinte y treinta se advierte en la poesía de España y de Latinoamérica —solidaridad que en ese período a mí me parece que tiene en España su centro de irradiación— no se romperá con motivo de la guerra civil.

A partir de 1939, en América encontró refugio casi todo lo que fue expulsado de España. Hablar del exilio republicano es otra manera de seguir hablando de la generación del 27. Una gran parte de su obra en el destierro, importantísima, ha sido recuperada. Los libros de Luis Cernuda o de Rafael Alberti, por ejemplo, viven otra vez entre nosotros como si nunca hubiesen estado ausentes. Pero es mucho todavía lo que no ha regresado. ¿Obras menores? Para afirmar eso habría que verlo, y la España del presente no fomenta la curiosidad por ese tema doloroso que, como la guerra civil, es preferible no recordar, según parece.

El modernismo y la generación del 27

En su panorama crítico de la generación, confirma Díez de Revenga el magisterio y la permanencia, «ahora», de los poetas del 27, «reconocidos por todas las promociones posteriores de la poesía española». Hay, supongo, algo más que una opinión personal en esa afirmación, que resume lo que la crítica ha señalado y sigue señalando con unanimidad, y yo creo que con razón.

El caso de la prolongada presencia del 27 en la poesía española de los últimos sesenta y cinco años no deja de ser un hecho insólito sin precedentes, tal vez, desde el Siglo de Oro. La vigencia del modernismo, que tan ruidosamente alteró la poesía en lengua española, no duró mucho más de treinta años: los que van de 1890 —primera edición completa de *Azul*— a 1925, cuando, de acuerdo con Cernuda, hace acto de presencia la generación cuya labor, según él, «representa, entre otras cosas, la reacción contra aquella experiencia poco feliz»



¿Tenía razón Cernuda? Yo creo que sí, aunque no se puede ignorar que sus compañeros de grupo no pensaban como él. Merece la pena detenerse, aunque sea muy de pasada, en este punto. Para Dámaso Alonso, por ejemplo, «no hay quiebra fundamental, por muy distintos que sean los extremos, entre la revolución modernista y la poesía de hoy». Y en términos parecidos se expresan Salinas, Guillén, Gerardo Diego... Lo que ocurre es que esas opiniones en prosa están desmentidas por sus versos; en ellos, «los extremos» son irreconciliables.

Tal vez en los poemas primeros de Lorca puedan advertirse ecos sintomáticos de una lectura atenta de Darío; acaso en la poesía creacionista de Gerardo Diego haya alusiones más deliberadas, enmascaradas por la ironía y el humor, al mundo modernista, en conjunto, poco para invalidar el criterio de Cernuda.

Sólo Aleixandre, en mi opinión, encuentra en el modernismo algo que resultará para él decisivo. En el poema «Estival», incluido en la primera edición de *Azul*, la selva poblada por animales inocentes y crueles, hermosos y terribles —entre los que destaca el memorable «tigre de Bengala», protagonista de un episodio de «salvaje ardor» que desemboca en muerte— parece un claro anticipo del escenario y el tema dominantes en *La destrucción o el amor*. Los animales que conviven en «Estival» —el león, «la negra águila enorme de corvo pico deslumbrante», la boa, «el gran caimán», el elefante, la víbora tan próxima al «ave dulce y tierna que ama la primera luz»— y el clima erótico y amenazador en que se mueven, son como un modelo a escala reducida de la extensa fauna «amorosa-destructora» que puebla los versos de Vicente Aleixandre; es más que probable que ahí haya encontrado el primer atisbo de la cosmovisión que expresa su etapa surrealista. Pero si el estímulo que lo movió fue modernista, la respuesta ya no lo era. Lo que Aleixandre pudo haber tomado de Darío aparece en sus versos transustanciado en otra realidad muy distante. Habrá, pues, que darle al final la razón a Cernuda: en 1925 —y aún antes— el momento modernista había pasado a la historia.

Presencia de la generación del 27 en las promociones posteriores

Pero volvamos a la insólita permanencia de la generación del 27 para plantear una última duda que no pretende negar hecho tan evidente, sino tan sólo matizarlo. ¿Es posible que su magisterio, que sugiere tantas y tan contradictorias opciones, se haya ejercido sin rupturas o rechazos? Su esté-

tica cambió tanto con los años que los estadios tan diversos por los que pasó tuvieron que acabar creando conflictos entre ellos mismos. Es imposible tomar como modelo un aspecto del 27 sin rechazar o descartar otros. Entre la tradición y la vanguardia, entre lo culto y lo popular, entre la lucidez y la irracionalidad, entre la pureza y la revolución: esos son algunos de los extremos entre los que se mueve la obra lírica del 27. Los poetas que vinieron después, pertenecientes a promociones con planteamientos estéticos muy definidos —por no calificarlos de dogmáticos— tuvieron que verse obligados a elegir y a descartar modelos.

Para la generación del 36 el ejemplo del 27 debió presentar serios problemas, a causa de su excesiva proximidad. No debe ser cómodo, en principio, saberse los sucesores inmediatos de un grupo de poetas tan brillantes.

Por otra parte, los poetas del 27 planteaban todavía alternativas inéditas, aún no agotadas a mediados de los años treinta, que sus sucesores tenían que asumir o marginar.

En ese momento, todo lo que había sido la nueva poesía española —muchas cosas en pocos años— seguía vivo en alguna de las figuras más relevantes de la generación: la poesía pura en Guillén, la vanguardia en Gerardo Diego (y en Larrea), el surrealismo en Aleixandre, Cernuda, Alberti, Lorca... Atrás se habían quedado el recuerdo de Góngora y la lírica según los cancioneros tradicional y popular.

Pero el surrealismo acabó pronto expresando un sentimiento de malestar social y de denuncia *(Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York)* que derivaría en la última novedad que antes de la guerra introdujeron en España Rafael Alberti y Emilio Prados (con la colaboración ocasional de Luis Cernuda): la poesía política y comprometida, al servicio de la revolución.

¿Qué podían hacer entonces, cuando nada quedaba ya por inventar, los poetas jóvenes, los poetas destinados a configurar otra generación? Uno apostaría, si no supiese el final de la historia, que acabarían optando por partir de ese territorio amplio y libre que se abría entre el surrealismo y el compromiso, un espacio abierto a muchas posibilidades, coincidente, además, con lo que estaba sucediendo en Europa. Creo que hubieran podido hacerlo sin menoscabo de su identidad. (Los poetas del 27 no tuvieron inconveniente en subirse al tren que ya había puesto en marcha Juan Ramón Jiménez).

Pero la generación del 36 era, como Cernuda señaló, conservadora, y ese talante suyo le impidió asumir lo que había de «impuro» y de ideológico en aquella corriente. La vocación de pureza lírica, que yo creo que en el fondo tenían, era difícilmente realizable; partiendo de la poesía desnuda de Juan Ramón Jiménez, la generación del 27 se había ya encargado de cultivar y consumir todo lo que en ese terreno podía cosecharse, y única-



mente con su permiso y su *copy right* podrían todavía instalarse en él los recién llegados.

En consecuencia, para definir un perfil propio, los poetas del 36 no tuvieron más remedio que apoyarse en algunas figuras de la tradición inmediata, como Unamuno y Antonio Machado, hasta entonces marginados —muy respetuosamente, pero marginados— por los autores del 27; era el único espacio que les quedaba libre, aunque estuviera ocupado todavía por sus legítimos propietarios. Y lo que de aquellos dos poetas trataron de actualizar fue únicamente lo que convenía a su mentalidad conservadora: los temas de Dios y de la familia, y la contemplación idealizadora y trascendente del paisaje castellano, que sería muy pronto vehículo para expresar un fervoroso sentimiento nacionalista; todo, en conjunto, opuesto al espíritu del 27.

En otro sentido, su vuelta a las formas clásicas, su insistencia en el soneto, no fue más que el remedo de algo ya hecho y abandonado poco antes; un remedo propiciado y casi exigido por la inminencia del aniversario de la muerte de Garcilaso, pero que entonces, en pleno auge del versolibrismo y de la influencia surrealista, sólo podía percibirse como una desviación hacia atrás respecto al último rumbo marcado por los poetas del 27.

No hay, sin embargo, al mediar la década de los años treinta, rechazo manifiesto hacia los mayores por parte de los más jóvenes; lo que se advierte es que sus actitudes no se correspondían, no «casaban» con las de aquéllos, mucho más radicales e innovadores. El desacuerdo se refería ante todo a cuestiones de fondo. «La mutación representada por esa generación —dice Cernuda— es más bien de temas que de técnica». Y resume: «Acaso más que una novedad represente una variación con respecto a las dos anteriores» (la suya y la de Unamuno-Machado). La falta de novedades que señala Cernuda, el hecho de que la desviación se dirija hacia atrás, hacia lo entonces «viejo» —Unamuno, el propio Machado, el neoclasicismo— no facilita la comprensión de la ruptura que la generación del 36 representa respecto a la del 27. Pero la ruptura, en mi opinión, se produjo.

En cualquier caso, no se puede aplicar lo dicho a toda la generación de 1936. La escisión en su propio cuerpo, que la guerra civil iba a poner muy pronto en evidencia, se advierte ya en el momento mismo de su nacimiento, y entre ellos hubo quienes, negando la tendencia conservadora de la mayoría, compartieron en la vida y en el arte las ideas nuevas y radicales puestas en circulación por los poetas del 27. Tales fueron los casos de Serrano Plaja, de Gil Albert y (al final) de Miguel Hernández, para poner sólo tres ejemplos.

Es preciso además tener en cuenta, para establecer los posibles vínculos de continuidad entre los poetas del 27 y del 36, que fueron algunos representantes rezagados de esta última promoción, como Celaya y Blas de Ote-

ro, quienes en circunstancias poco propicias reanudaron en la posguerra la línea social y comprometida iniciada antes de 1936, línea que no consiguió salvar el hondo foso que la guerra abrió en nuestra cultura. La poesía social de la posguerra, juzgada con poca simpatía actualmente, no fue sólo una servidumbre de la dictadura o una inevitable respuesta a ella; también debe ser vista como la recuperación de una tendencia violentamente interrumpida. Por ese extremo del 27, por el lado del compromiso y del realismo, prolongaron algunos poetas del 36 la labor de la generación anterior.

Los poetas de los años cincuenta, de los que puedo hablar con mejor conocimiento de causa, no sintieron nunca con respecto a los del 27 esa excesiva proximidad que pudo haber significado un agobio para la generación de 1936. La distancia que los separaba de ellos parecía incluso casi remota lejanía, magnificada por los efectos distorsionados de la guerra civil. En esas condiciones, descubrieron la obra del 27 en su imagen más pura: la que ofrece la antología preparada en 1933 por Gerardo Diego. Ese primer contacto bastó para deslumbrarlos, y a partir de él se esforzaron por conocer su obra de modo más completo, tarea que coincidió con su etapa formativa. Tal vez por eso todos reconocen el magisterio elemental del 27: en esa generación aprendieron a leer y a escribir.

Falta por saber qué aspectos concretos de la generación les interesaron o influyeron en primer término. En los años cincuenta fueron varias las figuras —Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Aleixandre...— que sucesivamente reclamaron su atención, centrada al fin, ya en los sesenta, en la poesía última de Luis Cernuda.

Esa rotación de preferencias insinúa reservas o desacuerdos menos aireados que su siempre autoproclamada adhesión, y que Jaime Gil de Biedma señala de pasada, hablando de otra cosa: «La poesía —dice— en cuyo magisterio nos hemos educado, la poesía del 27, contra la cual comenzamos ahora a reaccionar conscientemente...».

El «ahora» desde el que Gil de Biedma nos habla es el año de 1962, equidistante de las fechas de publicación de sus libros *Compañeros de viaje* y *Moralidades*, cuando estaba entregado sin reservas, o con pocas reservas, a la escritura comprometida. Creo que en su juicio hay un error de apreciación: la reacción «en contra» que él señala se dirigía a todo lo que connota el rótulo «poesía pura», pero en la generación del 27, a la altura de 1962, además de pureza, había otras muchas cosas aprovechables para quienes quisieran meter la poesía en el carro de la historia. Es cierto que nos habíamos educado en la versión más pura del 27; y contra eso sí llegó a producirse en un momento determinado una reacción «consciente» que, en el caso del propio Gil de Biedma, iba dirigida sobre todo contra el poeta que él mismo había llegado a ser en *Las afueras*.

¿Qué es lo que quedó, entonces, de la generación del 27 en los poetas del 50, con independencia de improntas muy concretas en alguno de ellos? Las palabras que Gil de Biedma emplea —«la generación en la que nos hemos educado»— son muy expresivas: *nos hemos educado*, pretérito perfecto, acción perteneciente al pasado pero (dicen los gramáticos) dentro de una unidad de tiempo en la que todavía nos sentimos instalados. Lo que la generación del 27 dejó en la promoción del 50 fue esa clase de buena educación que, aunque la vida nos depare nuevas amistades y nos lleve a frecuentar otros ambientes, no se pierde nunca.

De la generación del 50 llegamos, siguiendo el curso de la historia, a los poetas *novísimos*, cohesionados por el intento radical de romper con el pasado inmediato. Se advertía ya en ellos, a mediados o finales de los años sesenta, el deseo de dejar atrás los tiempos penosos de la guerra y la dictadura, un precipitado afán de perder la memoria histórica que luego —ahora— se extendería a toda o casi toda la alegre y confiada sociedad de este país; en eso se les puede considerar como auténticos precursores.

La consecuencia lógica de tal actitud fue el repudio de toda la literatura que supusiera una respuesta a la historia, o su reflejo. De la quema del pasado inmediato salvaron únicamente las tendencias que desconocieron el tiempo en el que vivían —y que en justa o injusta correspondencia fueron también desconocidas por su tiempo—: el grupo *Cántico* y el postismo. Junto a lo poco que reconocieron en un ayer más o menos próximo estaban, por supuesto, cosas de «antes de la guerra»: la generación del 27 especialmente, cuya vista parcial deslumbraba por sus incontaminados destellos de pureza lírica.

La generación del 27 se constituiría, así, en uno de los antecedentes con más frecuencia invocados por los novísimos. Entre sus pretensiones centrales, Luis Antonio de Villena destaca la intención de «reenlazar con la experiencia universalista y alta del 27». Villena ignora —y con él, toda su promoción— lo que el 27 había significado en el período anterior, y reclama con exclusividad la posesión de su valioso legado.

De todas formas, tampoco los novísimos podían llevar a cabo el «reenlace» con el 27 sin reservas ni negaciones. Sus propios postulados imponían el repudio de toda la carga histórica y moral que había asumido esa generación. Pedro Gimferrer apunta otro rechazo más general, dirigido al lenguaje de los proclamados maestros. Según él advirtió tempranamente, el intento hecho por aquellos poetas para crear un idioma específicamente lírico tenía que desembocar «en una igualmente dañina forma de esterilización»; en consecuencia, su lenguaje —como todo el lenguaje del pasado— debía ser destruido, dejando a salvo tan sólo su actitud creadora. Como se ve, la reacción contra el 27 señalada por Gil de Biedma en su generación

se produce también entre los novísimos, aunque en ellos no parece haber sido, excepto en Gimferrer, «consciente».

En cualquier caso, no es fácil determinar la presencia real del 27 en la promoción *novísima*, a causa del conglomerado de ingredientes a los que ellos mismos apelan para caracterizar su estética. En el frondoso árbol genealógico que invocan, habría que ver el espesor de la rama que corresponde al 27. Y eso nunca lo pude deducir con claridad en sus versos.

Algo deja claro el no siempre coherente discurso teórico de los novísimos; su pretensión de monopolizar el legado del 27 demuestra el alto prestigio que conservaba esa generación al comienzo de los años setenta.

Llegamos al final de la historia: la década de los ochenta, destinada a dar nombre a la última generación de poetas españoles. Esos poetas son todavía expresión del presente y por ello, por falta de distancia, como señala su (que yo sepa) último antólogo, José Luis García Martín, no es fácil verlos en sus justos términos. «Pluralidad» es la palabra que García Martín emplea para definirlos. «Generación abierta», dice de ellos Luis Antonio de Villena. Ambos poetas en función de críticos coinciden en señalar la ausencia de una estética dominante; la diversidad sería la nota característica de esa generación.

Sus poéticas individuales, en efecto, apuntan a orígenes muy diferentes. Blas de Otero es citado por Jon Juaristi, Felipe Benítez Reyes le da crédito al modernismo, Vicente Gallego se sitúa en un extremo en cierto modo opuesto al nombrar significativamente a Unamuno, José Ángel Cilleruelo considera sus mayores a los poetas del 50... Son ejemplos elegidos al azar.

En ese amplísimo panorama de referencias, en el que es posible encontrar todo lo hoy imaginable en el campo de la lírica (y de la épica), podría parecer que la obra del 27 estuviese presente con menos densidad o énfasis que en las generaciones anteriores. Quien así lo crea olvida que la generación del 27 acabó explorando, con el tiempo, un territorio tan amplio y en apariencia tan contradictorio como el que los poetas del 80 acotan en su conjunto desde el momento mismo de su aparición en escena. A diferencia de las generaciones que los precedieron, que por sus planteamientos mejor delimitados tuvieron que negarle al 27 tanto, por lo menos, como lo que le concedieron, ellos, nada dogmáticos, pueden asumir entre todos su legado íntegro.

Y así creo que lo están haciendo.

Hay muchos datos —dedicatorias, citas, juegos intertextuales— que dan fe de la actualidad del 27 en la poesía española más joven. En algunos ejemplos concretos eso es muy evidente. La *Égloga de los dos rascacielos*, de Luis García Montero, obedece al doble estímulo de la poesía renacentista y de la lectura que de ese período hizo la generación del 27. Y en su

dedicación a la obra de Rafael Alberti hay mucho más, sin duda, que pasión de erudito.

De ese modo, la poesía del 27 ha llegado hasta aquí —hasta ahora— viva y ejemplar en distintos grados y diferentes registros, pero siempre actuante de alguna manera en la obra de todas las generaciones que la sucedieron a lo largo de más de medio siglo.

La razón de tan insólita vigencia me parece clara. Porque si, como escribió Luis Cernuda, «en la morada de la poesía hay muchas mansiones», los poetas del 27 ocuparon todas las que estaban disponibles entre 1925 y 1935, decenio verdaderamente fundacional de lo que fue, en sus líneas maestras, la poesía española del resto del siglo.

Ángel González



Bajo el signo de Góngora

Recuerdo siempre con mucha claridad, y con cierta emoción, los días del llamado Grupo del 27, y al cabo de los años, me parece justo repetir que tomamos forma alrededor de la obra inmensa de Luis de Góngora.

La vindicación gongorina fue el punto de partida de una poesía que, como se ha dicho muy bien, oscilaba entre la tradición y la vanguardia, y que encontró en el poeta cordobés una expresión altísima, y, además, el aliciente de su marginalidad.

Si nosotros rescatamos a Góngora, si proclamamos la grandeza de su poesía, en aquel famoso tercer centenario de su muerte, fue como modo de reclamar la vanguardia. Su obra venía a nosotros con la frescura y con la fuerza de los movimientos de avanzada europeos.

Luego, una vez pasado el fervor de aquellos años, el ejemplo de Góngora siguió siendo decisivo para nosotros porque su poesía era la lucha contra lo fácil, era una visión del lenguaje y una idea del esfuerzo, y de la construcción en el idioma, que se correspondió siempre con nuestra intención poética.

Rafael Alberti

diciembre, 1990



El 27 y la vanguardia: una aproximación ideológica

Hablar de la generación del 27 y la vanguardia en una hora —abarcar la obra de siete u ocho poetas a lo largo de medio siglo— es como vaciar el mar con una cuchara. Puesto que no aspiro a dejar a Cádiz sin bahía ni a abusar de la paciencia del amable público, ofreceré en lo que sigue una visión tanto histórica, cronológica (la sucesión de autores, obras, estilos y fechas) sino una visión o versión (más bien) ideológica (historizante). Es decir, plantearé la dinámica de la generación del 27 dentro de la vanguardia, y ésta a su vez como fenómeno ideológico. Para ello, destacaré tres momentos paradigmáticos de la trayectoria de la «brillante pléyade»:

1) La «pureza» o «deshumanización» de los primeros años 20;
2) El surrealismo, al filo de la nueva década; y
3) El compromiso, con la República y la guerra civil.

Esta división en sí no encierra ninguna novedad. Donde sí pretendo aportar algo original es en mi lectura ideológica de este paradigma.

Antes, sin embargo, me gustaría trazar mi propia trayectoria que me ha conducido a esto. Llevo algunos años estudiando la producción poética de la generación del 27. Últimamente voy llegando a la convicción de que el 27 no se entiende sin inscribirse dentro de un contexto vanguardista. Esto va a contrapelo de una tradición crítica de la que soy heredero y al mismo tiempo a la que he contribuido. Me refiero a la percepción de dos polos contrarios e incompatibles que estructuran la poética de la generación: la deshumanización, por un lado, y el compromiso, por otro. En su momento, esto me llevó a profundizar, por una parte, en las raíces vanguardistas de la primera producción del 27. Por otra, me abocó hacia la poesía civil, comprometida, de los años 30 y la guerra. Últimamente todo esto me parece más complejo. Me interesa el signo ideológico del texto poético, y me atrae cada vez más el texto difícil, aparentemente no-ideológico, apolítico,

antihistórico. He pasado, por así decirlo, del poema de ideología transparente, temática (romances que hablan del Quinto Regimiento, de la batalla de Brunete, etc.) a buscar motivos ideológicos en textos no transparentes, donde no se habla directamente de cuestiones sociales y políticas. Responde a un intento de abrir la poesía a una lectura ideológica.

Dos palabras de aclaración. Por *ideología* no entiendo una línea política concreta, ni de izquierdas ni de derechas, ni del PC ni de la Falange, ni del PSOE ni de Herri Batasuna. Pero tampoco me refiero a algo tan abstracto como la ideología según la deconstrucción derrideana, donde todo son referentes que se deslizan hacia otros referentes, signos que remiten a otros signos, donde el poder es exclusivamente abstracto y discursivo. Ni entiendo la ideología, con el primer Marx, como «conciencia falsa». No. Me refiero sobre todo a la ideología como la expresión de *relaciones de poder*, y al texto poético como la articulación de esas relaciones de poder dentro de un contexto histórico concreto.

Si aceptamos, con Foucault, que el lenguaje es un instrumento de poder, también hemos de entender que el manejo de un discurso es el ejercicio del poder. La literatura, como toda expresión cultural, forma parte del discurso social, junto con la política, el derecho, las relaciones familiares, sexuales, etc. Cuando hablo, pues, de la ideología de un texto me refiero a la postura, consciente o inconsciente, de ese texto dentro del discurso hegemónico o frente a él; es decir, si participa y apoya al discurso del poder, o por el contrario si se plantea contestataria, inconforme.

I. La «deshumanización»: 1918-1927

A estas alturas no constituye ninguna sorpresa que la primera producción poética de la generación del 27 sea «deshumanizada». Nace bajo el signo de los ismos y de la «poesía pura» de la inmediata pre- y posguerra. Por tanto, forma parte de la vanguardia literaria europea, ya ampliamente estudiada y comentada. Lo que se ha estudiado bastante menos, sin embargo, es cómo hemos de entender este fenómeno histórica e ideológicamente. Hacia ese terreno pretendo llevar mis observaciones esta tarde.

Prevalecen dos tradiciones críticas sobre la vanguardia. La primera (y la que ha predominado) entiende la vanguardia principalmente como una revolución lingüística y estilística. Arranca con *La deshumanización del arte* de Ortega. Su ensayo, descriptivo en un principio, se convirtió en seguida en codificación prescriptiva de la producción vanguardista. A partir de los postulados orteguianos se planteaba como valor positivo una radical separación de *vida* y *literatura*, desterrando del arte toda preocupación ex-



trapoética. «Vanguardia» venía a identificarse así con «deshumanización», y ésta a su vez con un concepto de arte intrascendente, elaborado por y para una minoría selecta. Renato Poggioli recoge, en su excelente *Teoría de la vanguardia,* los mismos planteamientos. Parecidos postulados críticos informan, en mayor o menor medida, la actitud hacia las vanguardias de parte del formalismo ruso, el estructuralismo francés y la deconstrucción posestructuralista. Es decir, entienden la vanguardia como un juego de lenguaje y forma, de sucesivas capas de significación que remiten a otras capas de significación.

Sin embargo, hay otra tendencia crítica que percibe la vanguardia como un fenómeno principalmente ideológico, tendencia que sostienen tanto los críticos hostiles a la vanguardia como sus defensores. Esta postura se formula por primera vez en la conocida polémica entre Lukács y Brecht, donde el dramaturgo alemán defiende la vanguardia como revolución estética y social. Lukács, en cambio, la ataca como último signo de la decadencia burguesa. Pero los dos le reconocen un valor ideológico.

A partir de los años 60 la vanguardia se ha visto sometida a una revisión histórica y crítica general. No han faltado críticos que se esfuerzan por recuperar la vanguardia en una lectura sociopolítica. Lo hacen desde un punto de vista no sólo histórico sino radicalmente historizante, perspectiva que permite comprender la vanguardia como expresión ideológica, de signo antiburgués, sea progresista o reaccionario.

Así, por ejemplo, Herbert Marcuse percibe la experimentación lingüística vanguardista como un acto profundamente subversivo. La vanguardia literaria significa un esfuerzo por «romper el poder de los hechos sobre la palabra, por hablar un lenguaje que no sea el de aquellos que establecen los hechos, los imponen y se benefician de ellos». Edoardo Sanguinetti, a su vez, analiza la primera vanguardia (o «vanguardia heroica», que recorre desde el futurismo italiano hasta la segunda guerra mundial) como fenómeno de la mercantilización estética. En su resistencia a la comercialización artística, la vanguardia constituye una protesta y pone en tela de juicio la estructura total de las relaciones sociales burguesas.

De forma algo más compleja, Eduardo Subirats plantea los movimientos de vanguardia como una dialéctica de la modernidad. La primitiva actitud antihistórica de la vanguardia, su pretensión de partir del «grado cero», fue en su momento revolucionaria, pero su continuación ha sido negativa y destructiva. Subirats reconoce que, en su resistencia a la reificación, la vanguardia es contestataria y crítica en su primer momento. Sin embargo, al institucionalizarse (es decir, al ser reconocida por el establecimiento académico, codificada y comercializada, expuesta en los mismos museos que

pretendía derribar) se convierte la vanguardia en fenómeno normativo, se integra al discurso de poder de las instituciones dominantes.

Jaime Brihuega define la vanguardia como el espacio cultural en el que se despliegan las tensiones y contradicciones del capitalismo avanzado. Es en ese espacio donde hay que inscribir la poética de la generación del 27.

Los poetas del 27 beben de varias fuentes: de Góngora y Quevedo, de los cancioneros y romanceros de los siglos XV y XVI, de Mallarmé, Ramón Gómez de la Serna y del ultraísmo. Contamos con excelentes estudios de las fuentes e influencias del 27, y no pienso hoy repasar la dialéctica de «la aventura y el orden», tradición y experimentación, en su formación. Lo que sí me interesa señalar, en cambio, es un principio teórico fundamental, herencia directa del efímero movimiento ultraísta, que informa la primera poesía de los poetas del 27. Me refiero al concepto de la *autonomía* del arte. La vanguardia cuestiona la función mimética del arte, se siente liberada de la obligación de copiar: «Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol», dirá Vicente Huidobro. No se propone imitar sino crear un objeto autónomo, desvinculado del mundo objetivo. No crean ustedes que sólo se trata de extravagancias del exaltado inventor del creacionismo, de Guillermo de Torre y del joven Jorge Luis Borges. José Bergamín, escritor estrechamente vinculado al grupo del 27, declara que «la independencia y pureza, la existencia y realidad de la obra poética, es su mismo origen y situación, su darse a luz o salir afuera: su nacimiento. Y nace porque se desentraña de lo humano en voluntad formal —emotiva— de ser o estar, de existir —fuera— situándose». En términos más contemporáneos, el texto vanguardista autónomo aspira a ser un significado que genera y contiene su propio significado.

El papel fundamental de la metáfora en la creación del utópico texto autónomo persistirá en la primera poesía del 27, tanto en la obra de los más jóvenes y audaces (Lorca, Alberti, Cernuda) como en la de los mayores y más «serios», Guillén y Salinas. El gregueresco verso de Salinas, «Radiador, ruiseñor del invierno» o el lorquiano «El monte, gato garduño,/ eriza sus pitas agrias» no están, en última instancia, muy lejos del ultraísta Adriano del Valle cuando dice «la luna nueva es una vocecita en la tarde».

Más que establecer la genealogía ultraísta del 27, pretendo con estos ejemplos destacar la importancia del concepto de autonomía en la poética vanguardista. Esta pretendida autonomía plantearía una poesía alejada de la vida diaria («La vida es una cosa demasiado seria para, con ella, hacer literatura», al decir de Antonio Marichalar): una poesía autorreferencial, antihistórica, apolítica y no ideológica. Muy bien. Sólo que ésta también es una postura ideológica. Fredric Jameson afirma que la modernidad «oculta» en el formalismo su preocupación social y política. Según el crítico norteame-



ricano, la vanguardia no constituye tanto una manera de evitar el contenido social como de manipularlo y contenerlo, segregándolo en la forma en sí, por medio de técnicas específicas de desplazamiento. Así hemos de entender estos versos de *Cántico,* de Jorge Guillén:

El son me da un perfil de carne y hueso.
La forma se me vuelve salvavidas.
Hacia una luz mis penas se consumen.

La aspiración a la autonomía del poema constituye una estrategia, precisamente, para contener esa dimensión ideológica. Pero en todos estos casos se trata de un texto o una obra de arte individual. El proyecto de la vanguardia es, por el contrario, romper la autonomía del *arte como institución.* La vanguardia, al cuestionar la autonomía del arte, pretende reinsertar su discurso poético en la praxis social. Peter Bürger, en un denso y penetrante ensayo sobre la vanguardia, rastrea los orígenes de la «modernidad» artística hasta el siglo XVIII, cuando el arte entra en el sistema mercantil (paso que coincide con la consolidación del Estado moderno). A partir de ese momento viene a ser la forma lo que separa el arte culto de la sociedad (y que conducirá a la distinción «sociológica» que según Ortega plantea el arte nuevo entre los que lo entienden y los que no). Conforme el artista vuelve la atención desde la experiencia común y hacia su propio oficio artístico, se privilegia cada vez más la forma misma y ésta va transformándose en contenido. El esteticismo finisecular, antecedente inmediato de la vanguardia, intensifica la separación entre el arte y la sociedad burguesa. La estética simbolista y modernista del «arte por el arte» supone, según Bürger, la afirmación de la completa institucionalización social del arte, condición que implica necesariamente su alejamiento de la praxis diaria. Su propia autonomía viene a ser tema y contenido de la obra de arte. Y esa autonomía entraña una ambigüedad, pues si por una parte el artista goza de gran libertad, es a expensas de la creciente disociación de la función comunicativa de su arte. Me explico: la literatura tiene la absoluta libertad de hablar de lo que le plazca, incluida una temática socialmente crítica, pero su institucionalización la neutraliza, la aleja de cualquier incidencia en la praxis social.

El proceso, naturalmente, es más complejo de lo que se traza en este breve resumen. Los movimientos esteticistas, incluido el modernismo hispanoamericano, se sentían profundamente antiburgueses y concebían su arte como protesta contra la vulgaridad, la alienación y la comercialización del mundo moderno. Pero es precisamente la condición autónoma de los textos lo que los separa de la praxis social y, en última instancia, reafirma las condiciones sociales contra las que protestan, pues la experiencia estética

no incide en la vida diaria burguesa. El arte viene a ser así, paradójicamente, compensación («gloriosa compensación», al decir de Fredric Jameson) de un sentido de totalidad que no puede dar la sociedad capitalista.

La vanguardia no inventa la institución del arte en la sociedad burguesa, sino que la reconoce. Su proyecto es la destrucción de la autonomía artística, la inserción de la obra de arte en la praxis de la vida. Crea así la vanguardia un concepto de obra de arte inorgánica, de carácter radicalmente distinto al planteamiento romántico de la obra orgánica. Sin la pretensión de clausura y totalidad de la obra orgánica, el texto vanguardista rompe el «círculo hermeneútico», donde todas las partes constituyentes explican la totalidad y ésta a su vez justifica aquéllas (es decir, la unificación de tema, tono y forma). La obra vanguardista, a través de una serie de nuevas técnicas —el *pastiche*, el *collage*, el automatismo, la deformación ortográfica y semántica, etc.— se proclama artefacto y ostenta los medios de su construcción. La relativa independencia de los distintos elementos de la obra vanguardista inorgánica permite la inclusión de aspectos ideológicos sin comprometer la estructura total del texto.

Se estarán preguntando ustedes que qué diablos tiene que ver esto con *Marinero en tierra, Perfil del aire, Romancero gitano, Presagios, Ámbito* o *Cántico*. Tiene que ver, y mucho: precisamente que aquella poesía tan aparentemente despreocupada lleva oculto un contenido ideológico que poco a poco se nos irá revelando. Ya lo intuía Antonio Machado en 1929:

> Los jóvenes que hacen en España amena literatura [...] tal vez caminan, sin saberlo demasiado, hacia un arte para multitudes, esencialmente democrático. No ignoro que la apariencia es precisamente la contraria; porque nunca hubo en nuestras letras tanto coto vedado, ni tanto desdeño al filisteo, ni tanta afición a lo hermético. Pero esta es la gran paradoja de la democracia: que aspira siempre a lo distinguido, porque, en el fondo, no es sino una progresiva aristocratización de la masa.

II. El surrealismo: 1929-32

En España, a diferencia de otros países de Europa y América, el surrealismo nunca constituiría una escuela o movimiento formal, con proclamas y manifiestos teóricos. Me limitaré a hablar ahora, por tanto, de la presencia y función de lo que, por falta de otra palabra, hemos dado en llamar *surrealismo* en la trayectoria poética de la generación del 27.

Mis observaciones sobre la ideología de la forma surrealista parten del estudio previo de cinco libros ya canónicos del surrealismo poético español, escritos todos ellos entre 1927 y 1932. Me refiero a: *Sobre los ángeles* (1927-28, publ. 1929) y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), de Rafael Alberti; a *Un río, un amor* (1929-30, publ. 1936),

de Luis Cernuda; a *Espadas como labios* (1932), de Vicente Aleixandre; y, naturalmente, a *Poeta en Nueva York* (1929-30, publ. 1940), de Federico García Lorca. La coincidencia de fechas no es casual; indica, más bien, la vinculación de estos textos a un momento histórico muy concreto.

Muchos críticos que se dedican al estudio del surrealismo poético español tienden a verlo como la última derivación estéril de la estética deshumanizada dominante inmediatamente antes y después de la primera guerra mundial. En algunos sentidos lo es. Mas, en otro sentido muy significativo, el surrealismo constituye un eje o gozne en el desarrollo de la poética española contemporánea, sobre todo en lo que afecta a la generación del 27. Mario Vargas Llosa distingue, en su estudio de *Madame Bovary*, dos tipos básicos de literatura que han surgido de la creciente especialización tecnológica iniciada con la revolución industrial: por un lado, los *best sellers* popularizantes y, por otro, una «literatura de las catacumbas». En un sentido, el surrealismo ocupa la última y asfixiante galería de esas catacumbas. No obstante, lleva simultáneamente el germen de su propia adolescencia y señala una salida.

La crítica hispanista tradicional suele entender la «fase surrealista» del 27 como la expresión de una profunda crisis personal en la vida de los poetas. Sin duda lo es; queda evidente en el lenguaje y las imágenes de su poesía de esta época. Entre 1928 y 1932 los poetas abandonan sus estilos poéticos anteriores a favor de una poesía irracional y violenta. El propio Rafael Alberti deja testimonio en *La arboleda perdida*, por ejemplo, de la crisis existencial que desembocará en *Sobre los ángeles*. La investigación biográfica ha conseguido identificar la ruptura amorosa que llevara a Lorca a los angustiados versos de *Poeta en Nueva York*. Otro tanto encuentra en la quebrada salud de Vicente Aleixandre el motivo principal de *Espadas como labios*. Luis Cernuda, en «Historial de un libro», una suerte de *striptease* literario, a la vez revelador y reticente, deja constancia de las circunstancias personales que producirán *Un río, un amor*.

La crítica biográfica ha hecho, sin lugar a dudas, importantes aportaciones a la comprensión de los textos bajo consideración. Pero, al mismo tiempo, entraña una serie de dificultades a su vez bastante problemáticas. En primer lugar, la biografía o autobiografía reduce al sujeto poético a la identidad con el poeta. Soslaya, además, la compleja relación entre expresión literaria y sociedad. En última instancia, la autobiografía no deja de ser también una ficción, la selección y ordenación de «hechos reales» dentro de una estructura narrativa, dejándonos en manos de un narrador nada fiable.

En segundo lugar, y de forma más significativa, cabe preguntarse hasta qué punto se puede hablar de crisis puramente personales —aunque se hayan vivido intensamente como tales— en estos años. Los diez años anterio-

res a la publicación de *Sobre los ángeles* vieron la revolución bolchevique en Rusia, el surgimiento del fascismo en Alemania e Italia, y el *crack* de la Bolsa de Wall Street y la consiguiente depresión económica mundial. Sin ir más lejos, en España la crisis de la monarquía, la dictadura de Primo de Rivera, la represión de las crecientes revueltas laborales y estudiantiles vinieron a confirmar el desgaste final de la restauración.

Esta constatación plantea a su vez otros problemas críticos fundamentales: ¿cuál es la relación entre algo tan enorme como una crisis económica y política mundial y cinco o seis libros de poesía que no tendría al publicarse más de 200 lectores? Por otro lado, ¿cuáles son los factores de mediación entre esta expresión de crisis personal y la crisis social?

Voy a proponer una lectura que reconoce la interpretación de estos textos como expresión de crisis personal y que simultáneamente trasciende lo puramente personal hacia una comprensión ideológica. Para ello me acojo al concepto de *horizontes* planteado por Fredric Jameson en *The political Unconscious*. Al inscribir los textos en los tres horizontes concéntricos de la crisis personal, la crisis poética y la crisis social, se verá cómo cada sucesivo horizonte contiene y simultáneamente trasciende al anterior. Al igual que una piedra lanzada al agua va abriendo una serie de círculos concéntricos, el disturbio inicial en medio del charco hace sentir sus efectos, por un proceso de *causalidad expresiva*, entre los nenúfares y las ranas de las orillas. Jameson plantea que la manifestación de cambio, disturbio o ruptura en un nivel encontrará expresión distinta, a veces muy distante, en los otros niveles. Por ejemplo: el paso del sistema económico feudal al capitalista entrañará también un cambio de la expresión cultural, del código legal, de las relaciones familiares y sexuales, etc., aparentemente alejados de la estructura económica.

En cuanto a la aplicación de este concepto a la poesía surrealista de la generación del 27 el primer nivel u horizonte es la innegable crisis personal, que se manifiesta textualmente en las imágenes violentas, la contradicción semántica, la sintaxis dislocada y en la ruptura de una lógica racional. Pero esta crisis traduce, en un nivel personal más limitado, una mayor crisis de lenguaje poético. Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre abandonan el lenguaje poético de sus primeros libros. Atrás han quedado el neopopularismo y las alegres canciones de *Marinero en tierra* y *Romancero gitano;* atrás, las décimas y las formas métricas equilibradas de *Perfil del aire* y *Ámbito,* todos ellos libros que recogen, aunque atemperados, los planteamientos ultraístas de metáfora y autonomía ya aludidos.

La primera vanguardia española (creacionismo, ultraísmo) predicaba una ruptura radical con el lenguaje poético tradicional, específicamente con el modernista. Pero, a pesar de sus intenciones, se percibe una continuidad



de discurso poético prácticamente ininterrumpida desde el postsimbolismo hasta la primera poesía del 27. En última instancia se trata de un discurso racional, susceptible de interpretación lógica. Entendido así, el discurso de la deshumanización viene a ser una intensificación del discurso racional.

No se puede afirmar lo mismo al llegar a *Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York, Un río, un amor* o *Espadas como labios,* que es una poesía que llamaría Walter Benjamin de «carácter balístico»: choca violentamente con nuestro código lingüístico normal. Supone una ruptura del discurso racional, pues esta poesía no es susceptible de traducción o paráfrasis racional. De ahí precisamente su fuerza.

Recapitulemos un momento. Hemos visto que lo que parece ser la expresión de una crisis personal lo es al mismo tiempo de una crisis poética individual. Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre, al filo de los años 30, abandonan su práctica poética anterior por el surrealismo. Pero esta crisis tampoco es puramente personal, sino compartida, generacional. Representa la crisis del lenguaje poético postsimbolista. Esta lectura desplazaría el centro de la crisis desde el horizonte de lo personal hacia el lenguaje como código interpretativo privilegiado: crisis discursiva más que personal. Es decir, reinscribimos unos textos aparentemente expresivos de crisis personal según otro código maestro oculto, que los haría alegorías del discurso poético: la escritura sobre la escritura.

Veremos, sin embargo, que este nivel se inscribe a su vez dentro de otro horizonte: el de la historia social. La dinámica de la inscripción en el horizonte social es compleja y diferente en cada uno de estos cinco libros. Dada la complejidad de los textos y la limitación de espacio, resumiré brevemente el proceso según lo percibo. En *Sobre los ángeles* el código histórico impera a través de una relación intertextual entre Alberti y Bécquer. El discurso romántico y el surrealista representan los dos polos contrarios de la sujetividad moderna: Bécquer marca su triunfo y Alberti su fracaso. Los aparentemente despreocupados poemas de *Yo era un tonto...* encierran una melancolía, melancolía que alcanza una dimensión ideológica a través del concepto de la obsolescencia. Según Benjamin «el surrealismo abre las energías revolucionarias que aparecen en lo "anticuado", en las primeras construcciones en hierro, en las primeras fábricas, las primeras fotos, los objetos que han empezado a extinguirse, pianos de cola, vestidos de hace cinco años, restaurantes de moda cuando ya ha empezado a bajar la boga».

Un río, un amor, de Cernuda, y *Espadas como labios,* de Aleixandre, comparten una problemática de la sexualidad. El cuerpo humano, como *locus* de la crisis personal, se inscribe a su vez como metáfora del *corpus* literario, y éste en el horizonte ideológico como figura del cuerpo político o de la corporación social.

Poeta en Nueva York es el único de estos libros que tiene una temática que se podría llamar de protesta social: la denuncia de la Iglesia en «Grito hacia Roma», los poemas de Wall Street y los de los negros. Sin embargo, la ideología existe en otro nivel más profundo: en una relación intertextual entre el discurso lorquiano y el de Walt Whitman, a través de la figura del cuerpo desmembrado. El poeta granadino y el norteamericano se contemplan desde las orillas opuestas de la tecnología moderna, inscribiéndose el discurso de *Poeta en Nueva York* dentro de la crisis más radical que ha atravesado el capitalismo moderno.

El lenguaje del surrealismo, que es donde hemos de situar el discurso de estos cinco textos canónicos de la poesía española del siglo XX, es revolucionario de una forma que supera a la lingüística, a la estilística y a la temática. La historia del surrealismo ha sido una historia de subversión. La irrupción del inconsciente en medio del discurso poético, al cuestionar su base cartesiana, subvierte ese mismo discurso. Pero el lenguaje literario es simplemente la expresión en un horizonte cultural de un discurso más amplio de poder. Al hacer de la irracionalidad el centro del discurso, se subvierte el discurso hegemónico. El surrealismo cuestiona radicalmente «el poder de las palabras sobre las cosas», cimiento de la ideología burguesa. Al hacerlo, cuestiona también a los que manejan ese poder.

Para resumir: Alberti, Lorca, Cernuda y Aleixandre, en un momento de intensa crisis personal, acuden a lo que hemos dado en llamar surrealismo. Pero al inscribir sus textos surrealistas en los distintos niveles u horizontes concéntricos de la evolución poética individual, de la historia literaria y de la historia social, se nos revelan en su oculta dimensión ideológica. Vemos que lo que parece ser la expresión de una crisis existencial individual no se puede entender en términos puramente personales, sino que ha de inscribirse en el contexto de una crisis estética mucho más amplia. Y por último, que esta segunda crisis es la articulación poética de una ruptura crítica del discurso hegemónico de clase y abarca todas las formas de expresión cultural contemporánea. De esta forma, como documentos de la lucha de los poetas por encontrar un lenguaje poético adecuado, estos textos se pueden leer también como *ars poetica.* Al mismo tiempo, representan la búsqueda inconsciente de un orden social más perfecto.

III. El compromiso: 1930-39

Dentro de pocos años, Alberti, Cernuda y Lorca abandonarán el surrealismo para dirigirse, como la inmensa mayoría de los intelectuales y artistas de su generación, más directamente en su arte a las cuestiones sociales



del tiempo. Al agudizarse las contradicciones sociales y políticas del capitalismo tardío en los últimos años de la década de los 20 y primeros de la siguiente, se hace cada vez menos deseable y más difícil separar literatura y vida. Al sentir la urgencia de comprometer su arte con las inquietudes sociales del día, escritores y artistas abandonan la estética vanguardista, según la entienden. La creciente politización del entorno cultural llevará a un compromiso artístico que parte como base de una denuncia de las vanguardias. A ese mismo impulso responde el rechazo *a posteriori* del surrealismo por parte de escritores que poco antes habían militado en su campo.

En 1930, *La Gaceta Literaria* publica los resultados de su encuesta sobre la vanguardia. Son muy significativos. En su casi totalidad los encuestados dan a la vanguardia por terminada y superada. Le achacan cierta irresponsabilidad adolescente y un valor mínimo. Se atribuye su ocaso a que el arte del siglo XX ha llegado a su mayoría de edad. Así lo entiende la mayor parte de los poetas del 27, y vuelven su poesía cada vez más hacia temas sociales y hacia un lenguaje más llano y directo. Se consignan a la prehistoria las extravagantes metáforas ultraístas y de la primera producción del 27; atrás quedan las herméticas imágenes surrealistas. El «Prefacio» que pone Rafael Alberti —nuevamente en la *vanguardia* de su generación— a la antología que en 1934 le publica *Cruz y Raya* es paradigmático de este cambio:

> Publico la mayor parte de mi obra poética comprendida entre 1924 y 1930, por considerarla un ciclo cerrado (contribución mía, irremediable, a la poesía burguesa). [...] A partir de 1931, mi obra y mi vida están al servicio de la revolución española y del proletariado internacional.

Los poetas vuelven a la poesía narrativa, que cuenta historias; a la poesía popular, como expresión de la voz y voluntad del pueblo. Durante la guerra, poetas de los dos bandos escriben romances. Ha llegado el fin de la autonomía del texto poético. El arte vuelve a incidir en la vida social: se lee en manifestaciones, se recita en las trincheras y en la retaguardia, se crea un teatro de urgencia, se forma la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Ha llegado el fin de la vanguardia. Y sin embargo...

Esto sólo es cierto si aceptamos la definición de la vanguardia como revolución estética divorciada de un contexto histórico concreto. Efectivamente, sólo si entendemos por vanguardia un fenómeno formal y estilístico podemos aceptar la oposición vanguardia/compromiso. Pero por el contrario, si comprendemos que la experimentación formal es la expresión externa, superficial, de un impulso ideológico hacia la reinserción del arte en la praxis social, veremos que los romances, las letrillas, las canciones burlescas, *El burro explosivo*, etc., también son manifestaciones vanguardistas, manifestaciones que recuerdan precisamente el origen militar del término

vanguardia. Es una suerte de punta de lanza, comprometida con la vida y contra el enemigo.

He procurado mostrar, en lo que ya es un exceso de cucharadas (y la bahía todavía sigue allí), que la poética de la generación del 27, en su polifacética y variada producción, se engloba dentro de la vanguardia europea. Que tan vanguardista es el compromiso como la poesía pura y el surrealismo. Si mi insistencia en la ideología de la vanguardia parece paradójica —el carácter ideológico de textos no ideológicos, la historicidad de poemas ahistóricos, etc.— ¿no sugiere acaso las contradicciones de una etapa crítica de la historia del capitalismo avanzado? La vanguardia, que abarca desde la deshumanización hasta la poesía comprometida, es un concepto fértil, capaz de generar una expresión literaria rica, polivalente y hasta contradictoria.

Para terminar, me gustaría apropiarme de una imagen de las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, de Walter Benjamin. Creo que podemos situar a la generación del 27 bajo las alas del «Ángel de la Historia». Benjamin recuerda una pintura de Klee, el *Angelus Novus*, que representa un ángel que parece que mira algo que está a punto de dejar atrás. Tiene los ojos fijos, la boca abierta, las alas desplegadas. Dice Benjamin: «Así se imagina uno al Ángel de la Historia: tiene la cara vuelta al pasado. [...] Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe que amontona escombros sobre escombros y los arroja a sus pies. El ángel quisiera quedarse, despertar a los muertos, y volver a hacer entero lo que se ha hecho añicos. Pero sopla una tormenta del Paraíso; se ha enredado en las alas del ángel con tal violencia que ya no las puede cerrar. Este viento lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, que está a sus espaldas, mientras el montón de escombros delante de él crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que llamamos el progreso».

Anthony L. Geist



Los poetas del 27 como críticos literarios

Hablar de los poetas del 27 como críticos literarios consiste en introducir en la historia reciente de la crítica literaria española un importante capítulo distinguido por el buen gusto y por la sensibilidad literaria más escogida. Nuestra cultura tuvo la suerte de contar no sólo con un grupo selecto, primerísima promoción de poetas en nuestro siglo XX, sino que además todos y cada uno de ellos, de estos grandes poetas, fueron excelentes críticos literarios. No hay nada más que citar unos títulos, al comenzar el panorama que pretendemos hacer en estas páginas, para darnos cuenta del valor de sus aportaciones a la crítica literaria española y la trascendencia de sus opiniones: *Jorge Manrique o tradición y originalidad, La realidad y el poeta* o *La poesía de Rubén Darío*, de Pedro Salinas[1]; *Lenguaje y poesía* de Jorge Guillén[2]; *Crítica y poesía* de Gerardo Diego[3]; *Poesía y Literatura* de Luis Cernuda[4]; o *Prosas encontradas* de Rafael Alberti[5], sin incluir entre estos títulos tan representativos, los de los libros de Dámaso Alonso, *Poesía española*[6], *Poetas españoles contemporáneos*[7], *Ensayos y estudios gongorinos*[8], *En torno a Lope*[9], etc.

Antes de atender a los temas preferidos por los poetas del 27 y observar lo que representaron en las innovaciones de los gustos literarios de cincuenta años de España, tendríamos que detenernos en advertir ante qué tipo de crítico literario nos encontramos, cuál era su enfrentamiento con la literatura, de qué aspecto de su formación dependían sus opiniones.

Ya es sabido, por haberse ocupado de esta característica un importante sector de la crítica del 27 y considerarse uno de los rasgos distintivos definitorios de algunos de los componentes del grupo, que estamos ante lo que se ha denominado poetas-profesores, aunque Jorge Guillén prefirió siempre la denominación de «poeta y profesor» más que la de poeta-profesor, y así llamó él mismo a Pedro Salinas, en un recordado artículo[10].

[1] *Pedro Salinas,* Ensayos completos, *edición de Soledad Salinas de Marichal, Taurus, Madrid, 1983, 3 vols.*

[2] *Jorge Guillén,* Lenguaje y poesía. (Algunos casos españoles), *Revista de Occidente, Madrid, 1962. Alianza Editorial, Madrid, 2.ª edición, 1972.*

[3] *Gerardo Diego,* Crítica y poesía, *Júcar, Madrid, 1984.*

[4] *Luis Cernuda,* Prosa completa, *edición de Derek Harris y Luis Maristany, Barral, Barcelona, 1975.*

[5] *Rafael Alberti,* Prosas encontradas (1924-1942), *edición de Robert Marrast, Ayuso, Madrid, 1970.*

[6] *Dámaso Alonso,* Obras completas, *Gredos, Madrid, 1972-1989, vol. IX.*

[7] Obras completas, *vol. IV.*

[8] Obras completas, *vol. V.*

[9] Obras completas, *vol. III.*

[10] *Jorge Guillén, «Poeta y profesor»,* Hispania, *XXXV, 2, 1952, págs. 148-150.*

Poetas y profesores lo fueron desde su cátedra universitaria de Lengua y Literatura Españolas Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso, que finalmente sería Catedrático de Filología Románica al suceder a Menéndez Pidal en esta cátedra de la Universidad Central. Salinas y Guillén lo serían, mientras permanecieron en España, siempre de Lengua y Literatura Españolas, y cuando marcharon al exilio, en EE.UU. o en otros lugares de América, fueron profesores de Literatura. De su magisterio universitario, indudablemente, sobre todo en los casos de Salinas y Guillén, son producto algunos de sus ensayos más afamados, que recogen conferencias y cursos impartidos en EE.UU., o simplemente son artículos de investigación que publicaron en diferentes revistas universitarias. El caso de Dámaso Alonso es bastante diferente. Su obra de crítica e investigación literaria, una de las más importantes de la España del siglo XX, se corresponde con sus actividades de lingüista, teórico de la literatura, encuadrado dentro de una de las corrientes más poderosas e influyentes de nuestro siglo, la estilística, y sobre todo de investigador de la historia literaria española, en cuyo campo ha legado para el futuro una de las obras más consistentes de toda la historia de la crítica literaria en la España de nuestro tiempo.

Poeta y profesor fue también Gerardo Diego, aunque en un nivel no universitario. Sin embargo, sus actividades académicas y universitarias frecuentes, como lo fue su asiduidad a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, asimilan totalmente el tipo de actividad de crítico literario de Gerardo Diego al representado por Salinas, Guillén o Dámaso Alonso. Y, en cierto sentido, fue también poeta y profesor Luis Cernuda. De hecho, el poeta sevillano desempeñó puestos docentes antes de la guerra y del exilio, como el de lector en la Universidad de Toulouse, en Francia, y durante el exilio en universidades británicas y de México y California. La actividad crítica de Cernuda, en este sentido, aunque diferente en el carácter tan marcadamente académico representado por los cuatro poetas situados en primer lugar, no difiere en mucho en cuanto a medios de difusión, rigor en la información y enfoques de la crítica representada por Salinas, Guillén, Diego y Alonso, aunque desde luego sí habría que destacar que la crítica llevada a cabo por Cernuda refleja un evidente subjetivismo, que la hace muy personal y por ello, qué duda cabe, muy interesante[11].

Restan en la nómina de los poetas del 27, Aleixandre, García Lorca, Alberti, Prados y Altolaguirre. Todos ellos cultivaron la crítica literaria. En el caso de Federico García Lorca, conferenciante sobre Góngora en 1927 y sobre el poeta barroco andaluz Soto de Rojas, demostró tener un extraordinario buen gusto literario como crítico —lógico, teniendo en cuenta la calidad de su poesía— y en las pocas zonas que abordó en lo que a estudios literarios se refiere, como lector intuitivo y momentáneo, demostró tener

[11] Vid., *como ejemplo, las opiniones tan particulares sobre Rubén Darío, en* Prosa completa, *en diferentes lugares.*

buena información, sentido crítico muy acorde con el de sus compañeros de generación y una oportunidad extraordinaria. Sus observaciones críticas, en entrevistas y declaraciones, sobre variados aspectos de nuestra literatura, probaban el escogido sentido crítico que Lorca llevó dentro. Aunque también hay que señalar que para nuestro propósito no son muchas las páginas lorquianas que nos hayan legado su función de crítico literario. Sus trabajos sobre el cante jondo, sobre la canción de cuna española y sus pronunciamientos teóricos a través de diferentes poéticas o de sus reflexiones sobre la inspiración, nos muestran la imagen de un teórico más que la de un crítico literario[12].

De Vicente Aleixandre hay que decir que su crítica literaria se basa sobre todo en dos aspectos: escritos que podríamos denominar de poética, y evocaciones y semblanzas de escritores que han influido en él o han desempeñado un papel importante en su vida. Entre los primeros destacaría su discurso de ingreso en la Real Academia Española, que sería su trabajo académico más amplio, en forma de ensayo clarificador, o su estudio de 1955 *Algunos caracteres de la nueva poesía española*[13]; y, entre los segundos, sus artículos recogidos en las distintas series de *Los encuentros*[14].

Algo parecido podemos indicar de Rafael Alberti. En los años setenta se publicó un libro suyo muy interesante, titulado *Prosas encontradas*, recopilación de diferentes artículos sobre múltiples aspectos vitales y objetos de atención del poeta, entre los que un buen número son de crítica literaria. Y, desde luego, hay que aludir a los retratos recogidos en *Imagen primera de...*, que, como *Los encuentros* de Aleixandre, continúa la tradición iniciada en la literatura española por Juan Ramón Jiménez de los retratos líricos, culminada en la obra cada vez más valorada por la crítica actual *Españoles de tres mundos*. Todos estos retratos, tanto los de Aleixandre en *Los encuentros* como los de Alberti en *Imagen primera de...* contienen mucha y muy particular crítica literaria. Ni que decir tiene que en este campo hay que tener en cuenta cuánto de crítica literaria contienen también sus dos entregas de *La arboleda perdida*[15]. De la pareja malagueña formada por Prados y Altolaguirre hay que indicar que sólo del segundo se conservan artículos dispersos que en más de una ocasión mostraron su saber literario. Recopilados por James Valender, revelan su carácter breve y circunstancial[16].

Interesa, antes de referirnos en concreto a las preferencias de nuestros poetas, establecer la dimensión de sus críticas literarias, de acuerdo con el lugar en el que aparecen publicadas. Podríamos hacer una clasificación, según los destinatarios de estas publicaciones:

1. Crítica académica-profesoral
2. Crítica en revistas poéticas y literarias

[12] *Federico García Lorca,* Obras completas, *edición de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 22.ª edición, Madrid, 1986, vol. III.*

[13] *Vicente Aleixandre,* Obras completas, *edición de Carlos Bousoño, Madrid, 1968.*

[14] *Vicente Aleixandre,* Obras completas, ed. cit.

[15] *Rafael Alberti,* Prosas encontradas, *ed. cit.;* Imagen primera de..., *en* El poeta en la calle. Obra civil, *edición de Aitana Alberti, Aguilar, Madrid, 1978;* La arboleda perdida, *Círculo de Lectores, Barcelona, 1975; y* La arboleda perdida. Segunda parte. Memorias, *Seix Barral, Barcelona, 1986.*

[16] *Manuel Altolaguirre,* Obras completas I, *edición de James Valender, Istmo, Madrid, 1986.*

3. Reseñas de lecturas en revistas
4. Artículos y reseñas en periódicos.

Debemos destacar la importancia del primer apartado en lo que se refiere a los artículos publicados por Salinas, Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso e incluso Luis Cernuda. Sus obras de crítica literaria quedan vinculadas a la actividad universitaria, incluso desde el punto de vista editorial. Ediciones de clásicos para Signo o para Espasa-Calpe, antes de la guerra, y posteriormente para otras editoriales y colecciones de clásicos, marcan ya con claridad el alcance y destino de sus ediciones de Fray Luis de León (Guillén), de San Juan de la Cruz o Meléndez Valdés (Salinas) o de otras muchas de Gerardo Diego o Dámaso Alonso. Pero quizá son aún más reveladoras las revistas en que los trabajos de investigación literaria más breves se publican, revistas muchas de ellas prestigiosas y vinculadas a centros de investigación superiores, académicos o a universidades de diferentes países.

La publicación por parte de todos y cada uno de ellos en la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset en los años treinta, es ya un síntoma del alto nivel escogido para la expresión de sus investigaciones. Salinas publicará además, a lo largo de su vida, en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, en la *Revista de América*, en la *Revista de las Indias*, en la *Revista de la Universidad Nacional de Colombia*, en el *Bulletin of Spanish Studies* de Liverpool, en *Asomante* de Puerto Rico o en los *Cuadernos Americanos*[17]. Guillén, igualmente, contribuirá con sus estudios a *Asomante, Revista de la Universidad Nacional de Colombia, La Torre* de Puerto Rico, *Hispania* de Standford, *The Boston Public Library, Modern Language Notes* o *Romanische Forschungen*[18]. Gerardo Diego lo hará en las revistas españolas más prestigiosas de la posguerra, como pueden ser *Escorial*, la *Revista de Filología Española*, el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Cuadernos Hispanoamericanos, Boletín de la Real Academia Española, Revista de las Indias* o *Cuadernos de Literatura Contemporánea* del C.S.I.C.[19]. Y, finalmente, Cernuda, ya que no vamos a hacer referencia a las revistas de este tipo en las que publica Dámaso Alonso, dio a conocer sus trabajos principalmente en el *Bulletin of Spanish Studies* de Liverpool, en el *Boletín del Instituto Español de Londres* y en revistas de este tipo de México, como *Revista Mexicana de Literatura, Universidad de México, México en la Cultura* o *La Gaceta de México*[20].

A este grupo de publicaciones habría que añadir que Rafael Alberti también se aproximó, en los años treinta, a medios universitarios muy prestigiosos, cuando publicó su conferencia sobre la lírica popular española en la colección *Vom Leben und Wirken der Romanen* de la Friedrich-Wilhems Universität zu Berlin, en 1933[21].

[17] Vid. *bibliografía de la obra crítica de Pedro Salinas en Alma de Zubizarreta,* Pedro Salinas. El diálogo creador, *Gredos, Madrid, 1969.*

[18] Vid. *bibliografía de la obra crítica de Jorge Guillén en Oreste Macrí,* La obra poética de Jorge Guillén, *Ariel, Barcelona, 1976.*

[19] Vid. *bibliografía de la obra crítica de Gerardo Diego en José Blas Vega, «Gerardo Diego. Bibliografía»,* La Estafeta Literaria, *594-595, 1976, págs. 37-40.*

[20] Vid. *bibliografía de la obra crítica de Luis Cernuda en Luis Cernuda,* Prosa completa, ed. cit.

[21] *Rafael Alberti, «La poesía popular en la lírica española contemporánea»,* Vom Leben und Wirken der Romanen, *Romanischen Seminar der Friedrich-Wilhems-Universität zu Berlin, Verlag von Wilhem Gronau, Jena und Leipzig, 1933.*

Es, como puede suponerse, este apartado muy representativo, pero no lo es menos el que hemos situado en segundo lugar, el de las revistas literarias o poéticas de los años veinte y treinta en España. Jorge Guillén, que recopiló sus trabajos anteriores a *Cántico* en un libro muy interesante, titulado *Hacia Cántico*[22], recogió en él numerosos trabajos de crítica literaria publicados en revistas como *España, Índice, La Pluma, Alfar, Verso y Prosa, La Gaceta Literaria,* etc. Muchas de las prosas recopiladas por los editores de Luis Cernuda, y que son trabajos de crítica literaria que constituyeron un importante corpus en este sentido, fueron publicados en *Hora de España, El Mono Azul,* etc.

Las revistas poéticas de los años veinte y treinta en España contenían abundantes estudios de crítica literaria y de ello se ha ocupado con detenimiento Andrés Soria Olmedo en su libro *Vanguardismo y crítica literaria en España*[23], aunque únicamente se ha referido a las críticas literarias de los escritores de vanguardia o en relación con este importante movimiento literario en España. De los poetas que nos interesan sólo se encuentran inventariadas publicaciones de Gerardo Diego, del que se contabilizan artículos de crítica literaria en *Cervantes, Grecia, Alfar, Favorables París Poema, Revista de Occidente, Lola, Carmen,* etc. En el *Suplemento Literario de la Verdad* y en *Verso y Prosa* publicaría Federico García Lorca dos extensos fragmentos de su conferencia sobre «La imagen poética en don Luis de Góngora». Anthony Leo Geist, en su libro *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* puso de manifiesto, por su parte, el interés de todas las revistas de este tiempo a la hora de desarrollar una poética de los del 27[24]. Recoge, con este fin, artículos de Salinas, Guillén, Gerardo Diego, Alberti, Dámaso Alonso y Cernuda, entre otros, procedentes de revistas como *Revista de Occidente, Litoral, Octubre, Meseta, Índice, Verso y Prosa, Residencia,* en los que se advierte la condición especial que este tipo de artículo en revista poética o literaria adquiere, dentro del panorama crítico del 27, como artículo breve, sugerente, intuitivo, aunque refleje la condición, muchas veces, de reseña de un determinado libro. En este sentido podríamos destacar dos ejemplos significativos: las reseñas de Dámaso Alonso en *Revista de Occidente* a *Espadas como labios* (1932) y a *La destrucción o el amor* (1935) de Vicente Aleixandre.

En relación con los dos últimos artículos citados, hay que hacer referencia al importante sector de la crítica literaria que, realizada por los poetas del 27, viene determinada por las reseñas de libros de amigos y poetas contemporáneos, libros recién aparecidos que ocuparon la atención y hoy figuran en la bibliografía de algunos de estos poetas. A pesar de su condición de artículos fugaces y de actualidad, escritos sobre la base de la lectu-

[22] *Jorge Guillén,* Hacia Cántico. Escritos de los años 20, *edición de K.M. Sibbald, Ariel, Barcelona, 1980.*

[23] *Andrés Soria Olmedo,* Vanguardismo y crítica literaria en España, *Istmo, Madrid, 1988.*

[24] Verso y Prosa. Boletín de la Joven Literatura, *edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Chys Galería de Arte, Murcia, 1976.* Suplemento Literario de la Verdad, *edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990. Anthony Leo Geist,* La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936), *Guadarrama, Madrid, 1980.*

ra de un determinado libro, más o menos meditada, interesan ahora mucho en su conjunto y nos ofrecen una medida nada despreciable de la condición de críticos literarios atribuible a todos estos poetas. Pedro Salinas cultivó este género con asiduidad en la revista *Índice literario* y Jorge Guillén practicó este mismo tipo de crítica en periódicos como *La Libertad* de Madrid o *El Norte de Castilla* de Valladolid.

Y, por último, hay que aludir a los artículos de prensa de todos los poetas del 27, algunos de ellos asiduos durante años, como podría ser el caso de Gerardo Diego que publicó en *Arriba* numerosos artículos de tema literario a lo largo de décadas. Alberti fue colaborador de *El Sol* de Madrid y modernamente ha publicado con asiduidad en *El País* sus artículos de *La arboleda perdida.* Muchos de los artículos conservados hoy y reunidos en su obra en prosa, de Manuel Altolaguirre proceden de la prensa americana en la que fue colaborador asiduo durante todo su exilio, en concreto de diarios como *El Nacional* o *Excelsior* de México. Indudablemente, el tipo de crítica literaria contenido en los artículos publicados por estos medios no tiene nada que ver con los trabajos de investigación literaria de gran alcance que son los que más nos van a llamar la atención a la hora de advertir o seleccionar los temas predilectos de los poetas del 27. Son estos otros artículos, muchas veces basados en una intuición momentánea, en la evocación de un determinado escritor, que revive en el recuerdo, siguiendo la tradición de nuestros grandes escritores de prensa como Azorín, Unamuno o el propio Antonio Machado.

Otro de los aspectos más interesantes a la hora de estudiar a los poetas del 27 como críticos literarios lo constituye su adscripción teórica a la escuela de Menéndez Pidal y del neotradicionalismo histórico, unido a un cierto idealismo, al que todos se adscriben en tanto que estudiosos de la literatura. Este aspecto se puede advertir con claridad si nos detenemos brevemente, como ya se ha hecho en otras muchas ocasiones, en las poéticas que cada uno de estos autores ponen al frente de sus composiciones en la *Antología* de Gerardo Diego en 1932. José Carlos Mainer, que ha hecho este recorrido por los textos aportados por todos y cada uno de los poetas de la generación, señala que «todos coinciden en lo imposible del quehacer poético. Ni éste responde a una manera específica de ver —y exaltar— la realidad ni a una tensión personal que exige la comunicación de unos sentimientos o hallazgos personales. Más bien, la poesía parece una zona exenta donde se encuentran el poeta, el poema y el lector, casual y fugazmente»[25]. Así lo explica Pedro Salinas, que finalmente considera la poesía como una aventura hacia lo absoluto, mientras Dámaso Alonso «está más cercano a la posición tradicional de considerar la poesía como una fuerza —una actitud, un vehículo— que conduce a poeta y lector a un ám-

[25] *José Carlos Mainer,* La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, *Cátedra, Madrid, 3.ª edición, 1983, pág. 216.*

bito de profundidad inasequible por otro procedimiento»[26]. Guillén, por su parte, rechaza la identificación de la poesía con el fantasma metafísico e inasible de la poesía pura y apuesta por el poema como unidad de arte y de esfuerzo, mientras Diego, entre otras cosas, opina que la poesía es creación al margen de la realidad.

Todo ello hay que relacionarlo con la posición de estos poetas referente a la «tradición» como formante del pensamiento estético del 27. No hay que olvidar que, en el importante componente que podríamos agrupar bajo ese término, tendríamos que situar el regreso de los poetas del grupo, en dos sentidos fundamentales, a nuestra tradición, la oral y la escrita. La incidencia de los cancioneros de los siglos XV y XVI, la importante vuelta a los clásicos castellanos, especialmente propiciada por el reconocimiento de Góngora y otros poetas de nuestro Siglo de Oro, es única en los movimientos literarios europeos del siglo XX, y se combina con la incorporación de la tradición oral, de la poesía de tipo tradicional, que constituye, con Lorca y Alberti, lo que se dio en denominar «neopopularismo». En este mismo orden de cosas, y sin salir aún del mero terreno de la poesía, habría que integrar las etapas neobarrocas o neoculteranas en el caso de Alberti, o neolopistas, en los de García Lorca y Gerardo Diego, como experimentos genuinos de este grupo poético, que consigue así una única e interesante simbiosis entre tradición y modernidad.

Fue Juan Manuel Rozas el que más insistió, a la hora de caracterizar la generación del 27 como grupo consolidado, en la existencia entre los poetas más representativos, de profesores y filólogos consagrados, «que dominan —y difunden entre sus compañeros— toda la literatura española desde la misma Edad Media hasta el novecentismo. En el Madrid de entonces, un estudiante de filología se encuentra con el magisterio, en la Universidad y en el Centro de Estudios Históricos, de Menéndez Pidal y su escuela —a la que se unen como jóvenes maestros, los de Alonso, Salinas, Montesinos— que les llena plenamente y les muestra unas teorías en gran parte originales, en torno al concepto de neotradicionalismo cultural, ya sea hablando del Romancero, ya de los cancioneros, ya de la comedia lopista. Entre miembros de tres generaciones —y sobre la plataforma no siempre aceptada de Menéndez Pelayo— de Don Ramón a Montesinos, pasando por Américo Castro, encuentran lo que quedaba por redescubrir de la tradición literaria española: la poesía tradicional, el gongorismo, el auto sacramental». Y concluye Rozas: «Pero no es esto obra sólo de los profesores. Escritores no universitarios, como Alberti, abordan el tema de esta recuperación en conferencias bien conocidas»[27].

En relación con la trascendencia posterior que ha tenido tanto el Centro de Estudios Históricos como la llamada Escuela de Filología Española, de

[26] *José Carlos Mainer,* op. cit., *pág. 217.*

[27] *Juan Manuel Rozas-Gregorio Torres Nebrera,* El grupo poético de 1927, *Cincel, Madrid, 1980, págs. 43-44.*

la que en cierto modo surgen los orígenes de las posiciones críticas de los poetas del 27, especialmente los profesores, José Portolés[28] ha realizado un balance clarificador con una valoración muy adecuada de Dámaso Alonso en el campo de este terreno crítico, desde sus orígenes en la escuela histórico-positivista hasta su desarrollo posterior, ya dentro de corrientes más claramente formalistas encuadrables dentro de la estilística, cuya relación con Dámaso Alonso ha estudiado Manuel Alvar[29].

Y, como advierten unos y otros, es precisamente en la década de los años veinte cuando los críticos y los poetas jóvenes del momento vuelven su vista hacia la poesía española, que habrá de ser una de las más mantenidas preferencias de todos ellos. Portolés recuerda con claridad la vinculación de los jóvenes del grupo con Dámaso Alonso y Montesinos a la cabeza, a un nuevo espíritu de acercamiento a un sector de la literatura clásica española, la poesía, bastante olvidada en ese momento: «Esta generación, nacida en los últimos años del siglo XIX, se interesa muy especialmente por la poesía. En reuniones y tertulias estos jóvenes releen nuestra lírica y encuentran en ella valores antes inadvertidos. Además, la condición de poeta de algunos de ellos y la íntima relación de creadores y estudiosos hacen que la dificultad de la formación del poema, su génesis y su elaboración, no les sean desconocidas»[30].

La edición de las poesías de Lope de Vega por Fernández Montesinos, que entonces trabajaba como lector en la Universidad de Hamburgo y que aparece en 1925, abre un interés por la lírica clásica que se interpreta como una reivindicación frente a la valoración de Calderón llevada a cabo por Menéndez Pelayo en 1881. Y con Lope, vendrán Cervantes (justamente Cervantes poeta o los aspectos más líricos y poéticos del *Quijote*), Góngora y toda la poesía barroca, rechazando los grandes prejuicios contra el estilo culto que venían de siglos atrás y que todavía abanderaba Menéndez Pelayo a finales del siglo XIX.

Nos vamos a referir ahora a los temas preferidos por los poetas del 27 en su labor de críticos literarios, para lo cual hay que destacar, en primer lugar, que es la literatura española la que ocupa un lugar casi absoluto en la dedicación crítica de todos y cada uno de ellos. No quiere decir esto que en algún momento no se ocupen de autores extranjeros, y en este terreno, hay que destacar aportaciones muy sustanciales de alguno de ellos, como Luis Cernuda y sus estudios sobre la poesía inglesa de diferentes épocas o los artículos que, desde París, en los primeros años veinte, escribe Jorge Guillén comentando novedades y aspectos de la literatura francesa. Pero todo ello no son sino aspectos de poca cuantía si lo comparamos con la atención recibida por la literatura española, incluido Rubén Darío en ella.

[28] *José Portolés,* Medio Siglo de Filología Española (1896-1952). Positivismo e idealismo, *Cátedra, Madrid, 1986, pág. 131.*

[29] *Manuel Alvar,* La estilística de Dámaso Alonso. Herencias e intuiciones, *Universidad, Salamanca, 1977. También Valerio Báez San José,* La estilística de Dámaso Alonso, *Universidad, Sevilla, 1971.*

[30] *José Portolés,* op. cit., *pág. 115.*

Antes de entrar en el análisis de temas comunes a muchos de ellos, debemos, por seguir una cronología de la literatura española, destacar la dedicación a la literatura española, destacar la dedicación a la literatura medieval de Pedro Salinas, con un libro muy valioso, ya citado al principio: *Jorge Manrique o tradición y originalidad,* de 1947. Junto a él, fueron objetos del interés de Salinas, el *Poema de Mio Cid,* sin duda por su vinculación al Centro de Estudios Históricos y a Menéndez Pidal, del que llegó a publicar una versión en versos hexadecasílabos de una gran calidad y sensibilidad. Al *Mio Cid* dedicó además varios artículos, recogidos en *La realidad y el poeta* («Reproducción de la realidad: El *Poema de Mio Cid* y un romance viejo») y en la colección de artículos *Del Cid a Sor Juana:* «El Cantar de Mio Cid (Poema con honra)» y «La vuelta del esposo (Ensayo sobre estructura y sensibilidad en el Cantar de Mio Cid)». A la literatura española medieval también está dedicado uno de los capítulos del libro de Jorge Guillén *Lenguaje y poesía,* aquel en el que se refiere a Gonzalo de Berceo: «Lenguaje prosaico: Berceo».

Como se puede advertir leyendo estos artículos, ante todo, tanto a Salinas como a Guillén, les interesa la sensibilidad del poeta primitivo, el gusto del escritor por estructurar con sensibilidad los episodios narrativos. Es como si el autor del *Poema de Mio Cid* o Berceo en sus vidas de santos o en los *Milagros de Nuestra Señora* quisieran expresar un especial lirismo, que luego culminaría en Jorge Manrique, cuando, como demostró Salinas, lograse imprimir una decisiva originalidad a los temas amorosos y funerales que había desgastado la poesía a lo largo de una centuria anodina en lo que a lírica se refiere: el siglo XV. Para Guillén, Berceo representa un decisivo impulso en ese sentido: «Ante Berceo nada hay más próximo a las acciones normales que su interrupción milagrosa. En suma, las cosas son lo que son. De esta plenitud procede la fuerza sustantiva de visión y lenguaje con que se aploma la poesía de Berceo: orbe compacto y robusto»[31].

No vamos a detenernos, a partir del Renacimiento, en todos y cada uno de los autores, que en diferentes artículos y trabajos fueron estudiados por los poetas del 27. Desde Fray Luis de León y Fernando de Herrera a Lope de Vega o Sor Juana Inés de la Cruz, desde Garcilaso a Soto de Rojas, la poesía de nuestros siglos de oro fue objeto primerísimo de la atención de los poetas del 27. *La antología poética en honor de Góngora,* que preparó Gerardo Diego en 1927, es fundamental para entender el espíritu en el que surge esta pasión por nuestra poesía, compartida por Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Dámaso Alonso, etc.

Y el otro gran sector del interés por nuestra poesía lo ocupan los siglos XIX y XX. Sólo del XVIII, Meléndez Valdés (Salinas) o Cienfuegos (Guillén)

[31] *Jorge Guillén,* Lenguaje y poesía, *pág. 13.*

detuvieron una atención que se centra más en la poesía que surge a partir de Gustavo Adolfo Bécquer, aunque Salinas se había ocupado de Espronceda. Pero serán sobre todo los artículos y trabajos sobre modernismo, con Rubén Darío como centro de atención, culminado sobre todo en el espléndido libro de Pedro Salinas; poetas de los primeros años del siglo XX, los Machado, Juan Ramón y los propios poetas del 27 los que ocuparán estudios y reflexiones de todos los poetas de la generación.

Hacer una relación de todas las opiniones y detallar los juicios que merecen cada uno de los escritores tratados sería empresa muy prolija. Para terminar creo más iluminador hacer referencia a cinco escritores españoles en los que casi todos los poetas del 27 han coincidido como críticos, y reflejar sus opiniones y coincidencias. Todos ellos son poetas, aunque en dos encontraremos el sentimiento de la poesía como expresión y como sensibilidad. En concreto nos referimos a San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Antonio Machado y Gabriel Miró.

No hay duda alguna de que San Juan de la Cruz despertó en los poetas del 27 un interés extraordinario. Quizá sea debido a su capacidad creadora, como poeta, de un lenguaje expresivo y singular. *Cántico* es el título que Jorge Guillén dará a su primer libro en 1928, quitándole el adjetivo «espiritual» porque lo suyo es un «cántico» al mundo real, espiritual y material, pero al mundo vital que el poeta quiso crear en su libro como un nuevo San Juan de la Cruz de la realidad.

A San Juan fueron muchas las páginas que dedicaron los del 27. Salinas prepara para Signo, en 1936, una edición de *Poesías completas. Versos comentados, avisos y sentencias, cartas,* que se reedita en Santiago de Chile en 1947. *La realidad y el poeta* contendrá también páginas muy expresivas sobre el poeta carmelita. Guillén incluye su ensayo magnífico «San Juan de la Cruz y lo inefable místico» en *Lenguaje y poesía.* Y Gerardo Diego publica en 1942, con motivo del centenario del nacimiento, su «Música y ritmo en San Juan de la Cruz». Por último, Luis Cernuda dedicará en 1941 un interesante artículo titulado «Tres poetas clásicos» a Garcilaso, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Pero es Dámaso Alonso, entre los poetas de esta generación, el más entusiasta intérprete y valedor del poeta carmelita: un libro, *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera),* algunas ediciones de sus obras y todo un capítulo de *Poesía española,* titulado «El misterio técnico de la poesía de San Juan de la Cruz» nos muestran una dedicación que ha arrojado mucha luz sobre el autor del *Cántico espiritual.* La relación con el cancionero de tipo tradicional por un lado y con la poesía pastoril italianizante serían, para Dámaso Alonso, las claves básicas de esta poesía tan excepcional pero arraigada a la tradición y así lo demuestra tanto en su libro como en el capítulo de *Poesía española,*

donde pone de manifiesto, además, su convicción de que la poesía de San Juan, frente a lo que se creyó poesía sumamente elaborada, está más bien ajena a toda preocupación estética, lo que le inclinará a creer en el prodigio, como una explicación de una realidad tan sublime.

Respecto al lenguaje poético, destaca Dámaso Alonso la depuración realizada por San Juan de la Cruz en relación con los hallazgos de los italianizantes, devolviendo a las palabras su sencillez, su claridad, su pureza, lo que corrobora Jorge Guillén en su trabajo. Para Salinas, la poesía de San Juan de la Cruz es «un prodigioso vuelo por las bellezas del mundo, sus perfumes y sus presencias, un vuelo en el cual el poeta pasa a través de ellas, y las rechaza, para después de empaparse en oscuridad, poder acercarse a la suprema luz»[32]. Guillén, por su parte, destaca en ella que «todo queda aureolado, y una misteriosa realidad se mantiene en comunicación con el primer horizonte, nocturno y diurno, y siempre humanísimo»[33]. Gerardo Diego preferirá, sin embargo, la «delicada y estremecida sensibilidad musical» de San Juan y «cómo se nos ilumina a la nueva luz su belleza esencial y cómo se nos revela transparente, tras sus aguas purísimas, la maravilla de su lecho»[34]. Y, por último, Cernuda señala que lo maravilloso «no es sólo la perfección de su obra, sino que toda esa obra, verso, comentario, aforismo o carta, fue escrita por fuerza de amor para enseñar a otros el camino del amor[35].

Una mayor fidelidad si cabe encontramos en la aproximación a Cervantes, que si bien es el gran creador de la novela moderna el objeto de todas estas reflexiones, son los aspectos más poéticos del *Quijote* y, sobre todo, la poesía de Cervantes lo que más interesa a los poetas del 27. Gracias a la publicación por Ana Rodríguez Fischer de una selección de textos titulada *Miguel de Cervantes y los escritores del 27*[36], contamos con un volumen muy interesante que reúne, entre otros, textos de Salinas («Don Quijote en presente», «Lo que debemos a don Quijote», «Don Quijote y la novela», «La mejor carta de amores de la literatura española» y «El polvo y los nombres»), de Guillén («Vida y muerte de Alonso Quijano»), de Gerardo Diego («Cervantes y la poesía»), de Aleixandre («Una corona en honor de Cervantes»), de Dámaso Alonso («Sancho Quijote, Sancho-Sancho», «El hidalgo Camilote y el hidalgo don Quijote», «Maraña de hilos»), de Cernuda («Cervantes» y «Cervantes, poeta»), y de Manuel Altolaguirre («Don Miguel de Cervantes», «La poesía de Miguel de Cervantes»). A estos trabajos habría que añadir los discursos de recepción del Premio Miguel de Cervantes de Gerardo Diego[37] y de Rafael Alberti[38], muy cervantinos, sobre todo el de Alberti, lleno de sensibilidad y de afecto hacia la figura del habitante de Roma y luego cautivo que fue Miguel de Cervantes.

[32] *Pedro Salinas,* Ensayos completos, *vol. I, pág. 241.*

[33] *Jorge Guillén,* Lenguaje y poesía, *pág. 78.*

[34] *Gerardo Diego,* Crítica y poesía, *pág. 47.*

[35] *Luis Cernuda,* Prosa completa, *pág. 756.*

[36] *Ana Rodríguez Fischer,* Miguel de Cervantes y los escritores del 27, *Anthropos, Barcelona, 1989.*

[37] *Gerardo Diego, «Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1979», en* Gerardo Diego. Premio Miguel de Cervantes 1979, *Anthropos/Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, págs. 65-72.*

[38] *Rafael Alberti, «Discurso en la entrega del Premio Cervantes 1983», en* Rafael Alberti. Premio Miguel de Cervantes 1983, *Anthropos/Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, págs. 55-70.*

La valoración que hace Ana Rodríguez de la confluencia de todos estos trabajos (junto a otros de Ayala, Bergamín, Chacel, Serrano Poncela y Zambrano) parece correcta, y la lectura de su introducción y su antología de textos nos va a ahorrar nuevas reflexiones. En efecto, la recopiladora destaca, como hemos venido haciendo nosotros, el interés de los poetas por lo más poético de Cervantes, desde luego en consonancia con sus propias tendencias críticas. Por eso no nos puede extrañar que se entreguen —como anuncia Rodríguez Fischer— «a la búsqueda del Cervantes poeta, ignorando el silencio o desvío de la crítica, ignorando los puntos de vista «viciados» por las opiniones de los contemporáneos de Cervantes o incluso por los juicios del propio autor»[39]. Y por eso tampoco nos puede llamar la atención que Salinas extraiga del episodio de los rebaños tomados por ejércitos, conclusiones sobre su capacidad de transformar la realidad y sublimarla. «Así trabaja el poeta», concluye firmemente Salinas ante la voluntad cervantina de crear una nueva realidad en la que queda para siempre la «huella de un amor»[40].

Muy brevemente, siguiendo la cronología, tenemos que hacer referencia al tema preferido de los poetas del 27: Góngora y el gongorismo. Fue Gerardo Diego el que ideó la conmemoración del centenario, en el que todos participaron con la programación incluso de una serie de ediciones, de las que sólo vieron la luz la *Antología poética en honor de Góngora* de Gerardo Diego, la edición de los *Romances* de José María de Cossío y la de las *Soledades* a cargo de Dámaso Alonso. Será precisamente el ilustre filólogo la persona que ha dedicado más trabajos, estudios críticos y eruditos, comentarios de texto, análisis estilísticos y ediciones a don Luis de Góngora. En su edición de *Obras completas* serán tres los volúmenes dedicados a Góngora y al gongorismo y entre sus libros más considerados por la posteridad, varios de ellos tendrán al poeta cordobés como protagonista: *La lengua poética de Góngora, Estudios y ensayos gongorinos, Góngora y el «Polifemo»,* etc.

Pero también los otros poetas de la generación mostraron su interés por el poeta cordobés, perceptible tanto en su propia poesía, en momentos muy concretos de su trayectoria literaria, como a lo largo de trabajos como críticos literarios: Salinas, en «La exaltación de la realidad (Luis de Góngora)», incluido en *La realidad y el poeta;* Jorge Guillén, en «Lenguaje poético: Góngora», perteneciente a *Lenguaje y poesía;* Gerardo Diego, en «Un escorzo de Góngora» y «Nuevo escorzo de Góngora» en *Crítica y poesía;* Vicente Aleixandre en «Con don Luis de Góngora», integrado en los *Nuevos encuentros;* Federico García Lorca, en su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora;* y, por último, Luis Cernuda, en sus apuntes para un trabajo sobre *Góngora y el gongorismo*, de 1937.

[39] *Ana Rodríguez Fischer,* op. cit., *pág. 3.*
[40] *Pedro Salinas,* Ensayos completos, *vol. III, pág. 97.*

Como vemos, una auténtica cruzada de gongorismos, que Gerardo Diego resumía en 1961 con referencias concretas a lo que Góngora significó para cada uno de ellos: «Cada uno de los poetas que honramos a don Luis proyectaba sobre el paño de su ideal museo su efigie personal de Góngora. La de Guillén era más o menos «postsimbolista» o de poesía casi pura. La de Lorca, maravilloso y humilde doctrino, imaginista y popularista. La de Alberti, andalucista entre gaditana y antequerana. La de José María de Cossío, auténticamente barroca y refinadamente taurófila. La mía, creacionista y moderada, porque sabía muy bien que otra cosa hubiera sido trampa y llevaba dentro de mí serio catedrático. Por encima de todas y de todos, se imponía la infalible, geométrica, humanista y válida a cualquier luz de siglo actual y futuro la de Dámaso Alonso, capitán por aclamación del equipo. Nadie como él estudió, enseñó y demostró a Góngora como dos y dos son cuatro»[41].

En el número correspondiente al primer semestre de 1964, la revista *La Torre* de Puerto Rico dedicó un homenaje a Antonio Machado y en él José Luis Cano incluyó un artículo titulado «Machado y la generación poética de 1925», en el que hacía una primera valoración de los contactos entre Machado y los poetas más jóvenes[42]. Hoy, muchos años más tarde, disponemos de nuevos textos, que nos van a permitir profundizar más en el asunto y descubrir que la relación Machado-poetas del 27 no fue un camino de rosas, ni entre los poetas del 27 existía una tan rendida admiración hacia Machado como pudiera parecernos. Las diferencias de criterio eran notables y, aunque había afectos, también había disidencias. Se trata, pues, de lo que hemos denominado una historia de encuentros y desencuentros[43]. Pero lo cierto es que Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Rafael Alberti y Luis Cernuda, todos hablan en sus obras de Machado, todos hacen referencias a él. Y, a pesar de la distancia a la que el poeta de *Campos de Castilla* se sentía de los más jóvenes, todos ellos le tuvieron en cuenta y muy presente, apreciaran o no su poesía, estimaran o no su figura.

La relación de estos poetas y Antonio Machado, estudiada en el artículo de José Luis Cano y en varias comunicaciones del último congreso machadiano[44], nos da la clave también de la posibilidad en nuestros poetas de practicar una crítica adversa. Es lógico que su admiración hacia la espiritualidad lingüística de un San Juan de la Cruz, que unía elegancia expresiva y capacidad de ensoñación, o el deslumbramiento ante la magia barroca de un don Luis de Góngora, fuesen en cierto modo incompatibles no sólo con la poesía sino también con el pensamiento de Machado, opuesto con toda claridad al arte barroco, desde que publica el arte poético de Juan de Mairena. Los textos que conservamos de Salinas, Guillén o Gerardo Die-

[41] *Gerardo Diego,* Crítica y poesía, *pág. 115.*

[42] *José Luis Cano, «Machado y la generación poética de 1925»,* La Torre, *XII, 45-46, 1964, págs. 483-504.*

[43] *Francisco Javier Díez de Revenga, «Antonio Machado y los del 27 (Encuentros y desencuentros)»,* Antonio Machado hoy. Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Cincuentenario de la muerte de Antonio Machado, *Alfar, Sevilla, 1990, vol. III, págs. 365-373.*

[44] Vid. *Actas* Antonio Machado hoy, *cit.*

go se mueven entre la indiferencia, el afecto y, en todo caso, el respeto hacia unas ideas que son contrarias. Pero los textos críticos que conocemos de Aleixandre, Cernuda y sobre todo Dámaso Alonso, revelan la distancia entre una forma y otra de concebir la poesía, que se puede resumir en esta frase de Dámaso Alonso muy dura y expresiva del sentir de muchos de los de su generación: «Lo más característico, continuo e intenso de la obra poética de Antonio Machado se produce antes de que él dé señales de una verdadera preocupación filosófica...». «Por otra parte, debo decir —continúa más adelante— que el encuentro con la filosofía, me expresaré mejor, con la historia reciente de la filosofía reciente, fue fatal para su poesía»[45].

Y, por último, Gabriel Miró[46]. Entre la bibliografía del escritor alicantino, un sector de estudiosos destaca con una reveladora personalidad. Un sector formado por poetas, por los poetas del 27, que unen a la admiración y cariño hacia Miró, la sensible comprensión de su excelente obra literaria, quizá con mayores y más adecuados títulos que ningún otro crítico, ya que todos ellos supieron apreciar la fina sensibilidad lírica de Miró. Dámaso Alonso lo ha expresado recordando sus años de estudiante y hablando en nombre de su generación: «¡Cómo nos sentíamos ligados a su simpatía, en agradecimiento, a aquel creador de bellos, estremecidos mundos de arte! ¡Cómo amábamos a Gabriel Miró! ¡Cómo adivinábamos, tras el intuitivo y prolijo artista, al hombre bueno, al corazón de oro!»[47]. Las palabras anteriores proceden de uno del prólogo a uno de los volúmenes de la edición conmemorativa de las obras de Miró, en la que también participaron, con otros prólogos, Pedro Salinas y Gerardo Diego. Dámaso Alonso incluirá este trabajo en su libro *Poetas españoles contemporáneos* junto a otros estudios dedicados exclusivamente a cultivadores del verso. Miró es la excepción. Miró considerado como poeta será un criterio que adoptarán unánimemente los del 27. Jorge Guillén, también seguidor fervoroso del escritor alicantino, incluirá su estudio sobre Miró en *Lenguaje y poesía.* También será el único prosista allí recogido. Y muchas de sus reflexiones se refieren directamente a la condición de Miró como poeta (apelativo rechazado por el propio Miró), como lírico (éste sí le complacía) y como novelista. Guillén dedicó un ejemplar de *Cántico* de 1928 a Miró con estas palabras: «Al único poeta que no quiere serlo»[48].

Gerardo Diego, en uno de sus estudios sobre Miró, llega a conclusiones muy acertadas sobre la entidad del escritor alicantino, al que considera que utiliza la prosa como medio y no como fin. Miró presumía de no haber escrito jamás ni verso ni teatro, por lo que estaba convencido de que su estilo era el ideal, el adecuado. Y esto causó no sólo la admiración sino también el interés de todos los poetas de la generación del 27. Y así lo

[45] *Dámaso Alonso,* Obras completas, *vol. IV, pág. 195 ss.*

[46] *Francisco Javier Díez de Revenga, «Gabriel Miró y los poetas del 27»,* Homenaje a Gabriel Miró. Estudios de crítica literaria, *Facultad de Filosofía y Letras de Alicante, Alicante, 1979, págs. 243-263.*

[47] *Dámaso Alonso,* Obras completas, *vol. IV, pág. 646 ss.*

[48] *Edmund L. King, edición de* El humo dormido *de Gabriel Miró, Dell Publishing Company, New York, 1967, pág. 37.*

señala Gerardo Diego: «Y es que, en efecto, resulta sorprendente que se llegue por el solo vehículo de la prosa a tal condensación e intensidad poéticas como las que palpitan en la prosa —tan musical por otra parte— del autor de *Años y Leguas*»[49]. Por su parte, Pedro Salinas también se plantea este problema, aunque él ve lo poético en la actitud vital, en el deseo de compenetrarse con el paisaje y con la tierra, en un intento «tan espiritual, tan expresivo del afán de inmortalidad como la más alta poesía»[50]. Y con estos puntos de partida, todos los poetas del grupo estudian y definen múltiples aspectos de Miró, defendiendo y admirando una manera de concebir la prosa tan distinta de lo que hasta entonces se había hecho, pero al mismo tiempo tan cercana a los propios planteamientos estéticos de los poetas del 27.

Los poetas del 27 como críticos literarios, como ya señalábamos al principio, constituyen una singular excepción en el campo de la crítica literaria española contemporánea. Sus reflexiones, sus preferencias por unos determinados escritores españoles, sus afinidades estéticas con ciertos movimientos de nuestra historia literaria, definen ante todo la existencia de una actitud que se revela, en muy buena parte, como una postura común que tiene incluso pronunciamientos unánimes (Góngora, por ejemplo). El estudio completo de todas estas valiosas obras críticas, aquí brevemente sugerido, debe poner de relieve igualmente, quizás en algunos casos, rasgos subjetivos, pero en general, la coincidencia en planteamientos de historia literaria que, sin duda alguna, al conocerlos, nos van a permitir entender mejor aspectos de lo más valioso y más trascendente que esta generación ha legado a la historia: su poesía.

Francisco Javier Díez de Revenga



[49] *Gerardo Diego, «Gabriel Miró»,* Cuadernos de Literatura Contemporánea, *5-6, 1942, pág. 203.*

[50] *Pedro Salinas, Introducción a Gabriel Miró,* Libro de Sigüenza, Obras completas, *edición de los «Amigos de Gabriel Miró», Altés, Barcelona, 1936, vol. VII, pág. IX.*



Francisco Ayala en 1991 (Foto de Jesús de Miguel de la Fuente)



La narrativa de la generación del 27

En un ya lejano artículo en la revista *Ínsula,* el crítico Ricardo Gullón, si bien bajo la terminología de «generación de 1925», se quejaba del poco estudio y las pocas páginas críticas dedicados a los narradores de esta generación, en comparación, subrayaba, con los poetas. Pero eso sucedía en 1957 y de entonces a acá ha llovido mucho y la situación ha cambiado. Y algunos de estos narradores como Francisco Ayala, han sido estudiados con cierta profusión y reeditados con frecuencia. Otros, como Jarnés, han tenido peor suerte y son contadas sus reediciones. Y algunos otros, como Antonio Espina, si bien se le han dedicado algunos breves estudios, no han vuelto a reeditarse y sus obras duermen al viento del olvido que, como dijo Cernuda, cuando sopla mata.

Pues bien: yo creo que hablar de esta generación de narradores, incluso hoy, no es fácil, pues no sólo no se han puesto de acuerdo los estudiosos sobre la terminología a emplear (unos le llaman generación del 25, otros «narradores de la república» y hasta Víctor Fuentes, refiriéndose a los novelistas sociales, les denomina «la otra generación del 27»), sino que tampoco su nómina está fijada suficientemente. El citado Gullón la reduce a Jarnés, Ayala, Arconada, Bacarisse y Max Aub. José Domingo añade a estos los nombres de Antonio Espina, Rosa Chacel, Pedro Salinas y Antonio Porras. Valbuena Prat, en cambio, piensa que deben incluirse Humberto Pérez de la Ossa y Federico Carlos Sainz de Robles. Y parecida confusión sufren o avalan casi todos los estudiosos del tema.

Nosotros, naturalmente, seguiremos a estos críticos y nos permitiremos incluir a algún otro olvidado nombre, así como dedicaremos alguna atención a otros, hoy incluidos entre los novelistas sociales y que, en justicia, deben ser integrados en la amplia definición, o en la casa común, de «narradores de la generación del 27».

Sería superfluo, por mi parte, insistir una vez más en que la época comprendida entre la segunda y la tercera década de nuestro siglo fue extraordinaria para España, que se abrió a ámbitos culturales amplios y hasta entonces insospechados. Y también sería superfluo intentar convencerles de la decisiva importancia de Ortega y Gasset en este resurgir cultural.

Pero el filósofo madrileño dejó también una decisiva impronta en el desarrollo de nuestra novela y en la formación de esos jóvenes que más tarde serían considerados como narradores de la generación del 27, aunque el numérico provenga más bien de los líricos.

Por ello, el período comprendido en los años que van de 1925, fecha en que comienza a publicar Benjamín Jarnés —al que se considera iniciador y gran preboste del grupo— y 1930, postrimerías de la monarquía, depresión económica mundial y aparición de *El nuevo romanticismo* de Díaz Fernández e *Imán* de Sender, como clarinazos anunciadores de nuevos rumbos en la novela española, la influencia de Ortega fue altamente decisiva y, quizá por ello mismo, discutida y denunciada.

E incluso antes de esa fecha, 1924, podemos fijar la influencia orteguiana en los novelistas españoles. Basta recordar que ya Pérez de Ayala en *Troteras y danzaderas,* novela fechada en 1912, le retrata en el personaje Antón Tejero, que arrastra «mesnada de ardorosos secuaces». Y es indudable que esta influencia creció al surgir la generación de narradores del 27, definido como «oráculo» tanto por Francisco Ayala como por Max Aub, al situarle en la época.

Las ideas de Ortega sobre el arte y la novela en particular están expuestas en dos sendos libros *La deshumanización del arte* o *Ideas sobre la novela.* Pero aparte de esto, Ortega prestó clara atención a esta nueva generación, acogiéndola en la colección de su editorial «Nova novorum». Francisco Ayala, entonces uno de sus fieles seguidores, confirma esta influencia de forma terminante:

> ¿Y qué decir de Ortega, cuya palabra era escuchada como un oráculo? Raras veces las opiniones de un intelectual han tenido una eficacia inmediata tan decisiva y tan voluminosa como la que tuvieron las suyas, por quince o veinte años, en España. (Premio a *La cabeza del cordero,* 1949).

Esta generación nace, pues, bajo la influencia y dirección espiritual de Ortega, aunque ésta estuviera, cosa natural, mezclada con muchas otras, de las que hablaremos, y que como verdadera generación surge con unas características comunes, señaladas, una vez más, por Ayala:

> ...se manifestó muy desligada de las realidades inmediatas, a través de actitudes estéticas que pretendían el máximo distanciamiento respecto del ambiente social. Las distorsiones formales más arriesgadas y las mayores extravagancias temáticas, la apelación al folklore, a lo tradicional y local, la revivificación de las formas cultas, clásicas



y barrocas, y hasta una veta neo-romántica, eran tendencias que convivían, pugnaces, pero harto entremezcladas, y todas coincidentes en su presidencia de la realidad social inmediata, en los tanteos de esa generación. *(La cabeza del cordero).*

Es decir, desarrollando las palabras de Ayala: para este grupo de novelistas no parece existir la realidad inmediata, ni aún siquiera el mundo que tienen a su alrededor —salvo en un sentido puramente estético— y sufren la influencia de la lírica, que entonces alcanza excelsa altura. Así lo ve también un crítico tan excelente como Pedro Salinas —asimismo comprometido con esta generación— cuando escribe en 1940:

...el lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica, género tradicionalmente identificado con el lirismo, sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela y, victoria final, hasta en las generalmente frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo. *(Literatura española del siglo XX).*

Y habla también el mismo poeta-crítico de ese grupo del que forma parte:

En el grupo de escritores inmediatamente posterior nada se produce en el campo de la novela que se pueda parangonar con la obra de sus mayores. *(Se está refiriendo a la generación del 98) y sigue:* Pero el más leído de los novelistas nuevos, Benjamín Jarnés, coloca su novela en esas zonas indecisas entre fantasía y realidad, entre lirismo interior y descripciones del mundo..., sacando la novela de su servidumbre, antes inevitable, casi siempre, a la visión analítica y reproductiva de lo humano. *(Literatura española del siglo XX).*

Alrededor, pues, de Ortega empiezan a agruparse los «nuevos» narradores: Ayala, Rosa Chacel, Jarnés, Antonio Espina, Marichalar, Pérez de la Ossa, Claudio de la Torre, Valentín Andrés Álvarez, César Muñoz Arconada, Salazar Chapela, Pérez Ferrero, Juan Chabás, Ernestina de Champourcin, Antonio de Obregón y un largo etcétera. Pero va a ser, una vez más, Paco Ayala, el escritor que con más empeño y clarividencia, como escribió José Ramón Marra López, ha testimoniado la aventura, quien nos muestre cuáles eran los supuestos fundamentales de estos jóvenes narradores. Para el autor de *La cabeza del cordero* los relatos de este grupo poseían una base de experiencia que se reducía a «cualquier insignificancia, o vista soñada, desde la que alzaba la pura ficción en formas de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales». Existía también una verdadera primacía juvenil, pues ser joven, y seguimos citando a Ayala, era «en sí y por sí un mérito, una gloria; se nos invitaba a la insolencia, al disparate gratuito; se tomaban en serio nuestras bromas, se nos quería imitar... El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicios de agilidad, la eutrapelia, la ocurrencia libre, eran así los valores literarios de más alta cotización».

Claro es que al lado de Ortega, muchos otros factores contribuyeron a crear este tipo de novela tan antinarrativa, que produjo la esterilización de futuros grandes novelistas, tal y como pudiera haberlo sido Jarnés.

Entre estos factores, podemos reseñar el influjo en toda Europa de la nueva concepción de la psicología que con las decisivas aportaciones de Freud y Jung, quebró la confianza en la sola personalidad individual. El humorismo como necesidad lógica y la ironía ante un mundo paradójico que haría *crac* en 1929 y la instalación de la metáfora como transmutadora de la realidad.

Eugenio de Nora en su inevitable texto *La novela española contemporánea,* definió este período y sus tendencias como tentativas, palabra que quiere decir mucho, es decir como tentativas de novela deshumanizada, intelectualista y lírica, y creemos que en estos tres apartados se encuentran todas las tendencias novelísticas españolas de esos cruciales años, en realidad tan sólo cinco, en que se forja una generación y no sólo por las fechas tanto del nacimiento vital de sus autores sino por las de aparición de sus obras, y entendemos aquí por generación una visión homogeneizadora de los problemas distinguiendo las características personales de cada integrante.

La clasificación de Nora, comparable a otras que se han hecho, pero una hay que elegir, era la siguiente:

1.º) Los prosistas deshumanizados, líricos o desviados hacia modos y formas intelectualistas de la narración: Jarnés, Espina, Chabás, Rosa Chacel, Verdaguer, Bacarisse y Francisco Ayala, que es el que más se ha alejado de su posición inicial y con Jarnés el más importante narrador del grupo.

2.º) Los humoristas, grupo muy calificado, que participa también de la intención renovadora en lo formal y que se acerca a ciertos modos de intelectualismo levemente crítico: Jardiel Poncela, Neville, Antonio Robles, Samuel Ros, López Rubio, Miquelarena y otros.

3.º) Los realistas moderados independientes y de transición hacia la literatura de los años treinta: Borrás, Sánchez Mazas, Mulder, Pérez de la Ossa, Ledesma Miranda, Darío Fernández Flórez y el joven Zunzunegui, como más representativos, y por último:

4.º) Los nuevos realistas críticos, con formación marxista o revolucionaria: Arderíus y Benavides, como autores de transición, y Díaz Fernández, César Muñoz Arconada y Carranque de Ríos, para llegar a Sender.

Para nosotros está claro que los dos grupos primeros, el lírico y el humorista (con la salvedad de Ayala y algún otro), caen directamente en las redes del arte deshumanizado que predica o que diagnostica Ortega, y los dos últimos grupos, el de los realistas moderados y el de los realistas críticos se sitúan en las misma antípodas de la escuela bautizada por Ortega.



A no olvidar las innumerables posibilidades literarias, culturales y vitales, quizá ya irrepetibles, que se abrían a aquellos jóvenes ávidos de emociones: la posibilidad de colaborar en un prestigioso diario, *El Sol*. Asomarse al más interesante escaparate internacional, cual fue la *Revista de Occidente*. Reseñar y ser reseñado en *La Gaceta Literaria*, primer y logrado intento de un periódico de las letras, como escribió Carlos Mainer. Publicar en la prestigiosa colección *Ulises*, integrada en la C.I.A.P., que fundara Ignacio Bauer. Y asistir, a la usanza bohemia, a una de las más prestigiosas tertulias literarias del mundo, la del café y botillería de Pombo, que regentaba el gran Ramón, o bien oír perorar a los del 98 en las tertulias de la *Granja del Henar* o del café *Levante*, o bien participar en la apasionante actividad política del Ateneo o en la más reposada y europeísta de la Residencia de Estudiantes.

Fueron, pues, unos años jalonados de aventuras culturales apasionantes y significativas, que la joven generación los vive y los llena con apasionamiento. En 1923 y en la revista *Plural*, considerada por Guillermo de Torre como la última voz del ultraísmo, publican Benjamín Jarnés y Valentín Andrés Álvarez sus primeras páginas de prosa novelesca. Y en ella colabora también Mauricio Bacarisse.

En el mismo año, estos escritores pasan a engrosar las filas de la flamante *Revista de Occidente*, donde se constituye el primer núcleo visible de esta generación. Allí publica Antonio Espina, que había ya firmado dos entregas poéticas (*Umbrales*, 1918 y *Signario*, 1923) y que ahora se dedica a la prosa con *Pájaro pinto* (1926). Y es allí, y en la editorial de Ortega, «Nova novorum», donde se reúne la nueva promoción.

También, el primer día del año 1927, tan significativo, sale a la calle *La Gaceta Literaria*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero, donde asimismo se dan cita todos los miembros de la generación.

En los meses de febrero y mayo del mítico 27 llegan a las librerías y a las salas de cine españolas dos obras que causan gran impacto. La novela de John dos Passos *Manhattan Transfer* y la película de Fritz Lang, *Metrópolis*. Así, el tema de la ciudad se repetirá en muchas de estas novelas y el cine formará e influirá en la narrativa de forma considerable.

Asimismo, en junio tendrá lugar el homenaje a Góngora, que despertó gran interés, no sólo entre los poetas, como era natural, sino entre los prosistas, lo que queda patente en dos números extraordinarios de la *Revista de Occidente* y de *La Gaceta Literaria*, y algunos de ellos practicarán un barroquismo expresivo, con insistencia en temas mitológicos.

Pero el agotamiento de este tipo de novela tiene como causa principal el abandono por parte de sus propios miembros. Así Juan José Domenchina, al criticar, bien es verdad que ya en los años 30, la reedición de *El*

profesor inútil de Jarnés, se atreve a poner y muy acertadamente, el dedo en la misma llaga:

Aquello de la imagen a ultranza fue epidemia catastrófica. Ortega y Gasset, creador o descubridor de algunas muy felices, hizo culminar este pacienzudo deporte. La búsqueda de la metáfora degeneró bien pronto en obsesiva superstición estética. Supeditando lo cualitativo a lo cuantitativo se solía preguntar: ¿Cuántas metáforas? Y al bisoño escritor que no incluía un mínimo de siete metáforas por párrafo solía motejársele de escribidor insulso o de metafórico ruin. ¡Un delirio de sombras! No hubo a la postre, nada más digno ni halagüeño que los chaparrones de imágenes. Advino el repudio de las ideas. El ineludible «tabú». ¿Un soneto? Catorce metáforas. ¿Una novela? Tres mil doscientas veintitrés metáforas. Y nadie se preocupó de emulsionar estos hallazgos con la sintaxis ni con la sindéresis. ¿Para qué? Nada tan bello como la rebeldía de las imágenes a granel. (...) La contagiosidad y virulencia de aquel delirio causó hondos estragos. La metáfora se encrespó en desatino. (*Crónicas de Gerardo Rivera*, 1935).

Aparte de exageraciones, estimo las últimas líneas como un buen diagnóstico.

Igualmente, Max Aub, que había contribuido a este tipo de novela con *Geografía* y *Fábula verde*, se rebela contra «el álgebra superior de las metáforas» que era la asignatura clave de la carrera generacional.

Para el autor de *Campo del moro*, los términos deshumanización y popular son antiestéticos y estos novelistas, dice, se alejaban forzosamente más cada día de las fórmulas populares, la novela y el teatro, y añade: «Se deshumanizaban, pura bambolla, camino de la nada».

Años más tarde, en 1934, y en su novela *Luis Álvarez Petreña*, Max Aub hará un retrato cabal e interesante del ejemplar típico del escritor intelectualista en ciernes, «transido, como el propio Álvarez Petreña, de turbios ideales mostrencos, vahos de sedicente espiritualidad o idealidad, ribetes de cerebralismo o intelectualismo trasnochado, y lugares comunes plurilingües, o regurgitaciones de la más flamante pedantería», según el ya citado Domenchina en sus también citadas *Crónicas de Gerardo Rivera*.

Si hemos de creer a Max Aub, conocedor de la generación de primera mano, los rasgos generacionales, que se desprenden de su análisis en Álvarez Petreña, serían: intelectualismo, autosuficiencia, asepsia política, irresponsabilidad, facilidad deportiva, ambición de originalidad a cualquier precio, metaforismo, horror al triunfo popular, gusto por los clásicos barrocos y filiación poética modernista.

Si hoy, a los cincuenta y tantos años de tan lúcido análisis, quisiéramos volver a reagrupar a los supervivientes de aquella generación, partida años más adelante por el exilio y la guerra, veríamos que ninguna de esas características que les atribuyó Max Aub, servirían para reagruparlos de nuevo.

Pues, al buscar nombres de escritores y narradores de la llamada generación del 27, con brillantes excepciones, de las que hablaremos, supervivientes de aquellos brillantes años narrativos, al buscar entre los supervivien-

tes de aquellos grupos que Nora reagrupó como novelistas líricos, deshumanizados o intelectualistas, y que permanecieron en su patria, vemos que, por regla general, sus actividades terminan en torno a 1934, más o menos, en lo que a producción narrativa se refiere, y que la labor de muchos de ellos en la posguerra se desvía a otro tipo de actividades, tales como la teatral, la poética o la crítica, o en otros casos termina en el más triste de los silencios.

Terminaba así, como dijimos, con la publicación de *Imán* y *El nuevo romanticismo*, una aventura narrativa que, pese a los escasos años de duración, tuvo importancia incalculable en el desarrollo posterior de nuestra narrativa, y creemos que algunos de los logros estilísticos de Martín Santos, Benet, García Márquez y otros, tuvieron su origen y claro antecedente en aquellos vanguardistas.

Y si bien no dejaron ninguna obra definitiva, tal y como sucedió en América con *Manhattan Transfer*, por no citar otras, si repasamos hoy novelas como *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna, *Lo rojo y lo azul* y *El convidado de papel* de Jarnés, *Estación de ida y vuelta* de Rosa Chacel, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* de Mauricio Bacarisse y algunas de los primeros intentos de Ayala, nos encontramos con lecturas fascinantes y apasionantes, muy lejos de las «cagarritas» literarias, como las denominó Max Aub. Unas obras dignas, de no caer en el olvido, y de ahí que hoy las recordemos, pues bien sabemos que el viento del olvido, nos lo avisó Cernuda, cuando sopla, mata.

Ernesto Giménez Caballero, perteneciente a la generación y que contribuyó a su narrativa con un curioso libro, *Yo, inspector de alcantarillas*, y que dirigió su revista más significativa, *La Gaceta Literaria*, contribuyó a perfilar y hacer el anagrama, a lo que fue tan aficionado, de esta nueva narrativa, a la que distinguía con las siguientes anotaciones: es anti-romántica, anti-retórica, anti-política, anti-plebeya, anti-patética. Es pro-cinema, pro-sport, pro-circo, pro-alegría, pro-juego, pro-pureza, pro-matemática, pro-religiosidad, y añade, en muchos casos, católica.

Sus temas, según tan curioso y paradójico escritor, son improbabilidades, más o menos inhumanas, pluralidades poéticas y temas escabrosos. Su estilo se basa en su riqueza y precisión idiomáticas. Concepto y metáfora como trampolines esenciales. Frases punzantes. Algodón aséptico. Nada de cloroformo y exceso alcohólico. Y en cuanto a su valor hace unas precisiones, aún hoy, creo yo, válidas. En primer lugar, dice, sólo han sido aceptadas por minorías, mientras que el pueblo en general las desprecia. Y, sin embargo, termina diciendo, «gracias a ella se ha producido un fenómeno que no ocurría desde el siglo XVII: España ha añadido una nota, y con voz totalmente propia, al concierto literario de las naciones».

Pero el innovador y vanguardista se da cuenta del fin de la aventura narrativa de los novelistas de la generación del 27, y escribe; o mejor diagnostica: «Hoy en 1930, los vientos empiezan a cambiar de dirección y nos enfrentamos a un nuevo romanticismo (fíjense que emplea el mismo título de Díaz Fernández). La tendencia, tanto de la poesía como de la prosa es la de abandonar su carácter deshumanizado, para emplear el término de Ortega. Ya no se busca la "pureza", tal como predicaba la *Revista de Occidente,* y en su lugar se persigue lo "humano". Nuestra literatura se empieza a preocupar por la política y por realidades acuciantes. Un nuevo impulso creador ha nacido; pero es un período aún virgen, sin nombres ni obras, ni siquiera manifiestos. Pero lo cierto es que la sensibilidad de nuestros jóvenes está cambiando de rumbo». (Artículo publicado en *The European Caravan,* Nueva York, 1934.)

Y era también el acta de defunción de la literatura vanguardista que había prevalecido en nuestros prosistas desde 1924, y acta también de defunción de la novela que hasta entonces, y a espaldas de la realidad social, habían practicado los más conspicuos miembros de la narrativa de 1927. Desde entonces, y aún antes, la novela lírica y deshumanizada se venía desintegrando y hasta Jarnés, su más alto representante, con la publicación de novelas como *Locura y muerte de nadie* y *Lo rojo y lo azul* se acerca ya a la novela social. Es el momento de entonar el réquiem por la novela experimentalista de los narradores del 27, pero hagámoslo con el clásico: la novela deshumanizada ha muerto, viva la Novela, con mayúsculas, que es lo que harán los novelistas más destacados de esta generación, como Ayala, Rosa Chacel y Max Aub.

Hecho ya un balance, bien es verdad que apresurado, de la narrativa de la generación del 27, vamos ahora a dedicar unas páginas a algunos de sus componentes, los más, a nuestro juicio, desconocidos y merecedores, naturalmente, de alguna reedición.

Comencemos por el que primero desapareció, a sus floridos y prometedores 36 años, Mauricio Bacarisse. Se inició como poeta en los famosos *Cuadernos Literarios,* donde aparecieron textos de Max Aub, entre otros. Como narrador publicó solamente dos títulos: *Las tinieblas floridas* y su novela más extensa, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia.* Ambas están fechadas en 1927 y 1931. En el corto tiempo que va de una a otra, Bacarisse pasa de una actitud mironiana a una ambiciosa narrativa vanguardista, en la línea de Jarnés o de Antonio Espina. A nosotros nos interesa hoy su segunda producción que, es curioso, tuvo una primera versión más breve, pensada para la serie de los «Nova Novorum» pero fue rechazada por el director de la colección. Es entonces cuando nuestro autor decide ampliarla, y quizás en exceso, dando como razón el estar «demasiado preñada



de prolijidades, niñerías y digresiones». Bacarisse caracterizó a su novela como «relato erótico-burlesco» y en ella pretende demostrar, por vía narrativa, tres o cuatro puntos fundamentales para toda la generación: la supremacía de la sugestión verbal, la superioridad de los mitos de la realidad y de los mitos de la fantasía, y la afirmación de que el amor material es lo menos material que hay en el mundo.

Narración no lograda, sí puede considerarse como típica de este tipo de narraciones, con pesada carga divagatoria y total carencia de interés por lo humano.

Antonio Espina publicó dos novelas solamente: *Pájaro pinto* (1926) y *Luna de copas* (1929) y ambas en la colección de la *Revista de Occidente*, «Nova Novorum». En un retrato-caricatura que le hizo Juan Ramón Jiménez en 1928, quedaba bien definida la imagen de nuestro escritor: «Humor misterioso, desenfadado, agudo, que corre por ciertas venas de la gran hoja de nervios rojos de España, en el que Espina ha sido el segundo, el primer segundo. Costumbrismo de cinco pies, tomadura de pelo del chocolate al loro; ese salirse del comedor burgués por la claraboya, la chimenea, la gatera, el ojo de la llave, la cafetera rusa, por donde sea posible».

Es cierto que durante aquellos lúdicos años, Antonio Espina bulló mucho y militó, valientemente y en vanguardia, en el arte nuevo. Llevado de ese fervor, aplaudió en 1929 y 1930 *Félix Vargas* y *Superrealismo*, dos innovadores libros novelescos del viejo Azorín, del mismo modo que años antes había denigrado al maestro Galdós, llamándole «novelista de y para la clase media». Biógrafo de Luis Candelas, entre otras brillantes muestras del género, se ha dicho, y yo creo que con razón, que probó y demostró más arte de novelista en este género que en sus obras narrativas propiamente dichas.

En cuanto a su obra dicha, tan escasa por otra parte y tan antigua, pues nunca volvió al género, *Pájaro pinto* es un conjunto de seis relatos, de los cuales solamente dos, «Xelfa, carne de cera», y «Bi, o el edificio en humo» tienen alguna, aunque mínima consistencia narrativa. El resto, como las narraciones de la generación, no deja de ser juego ingenioso y metaforismo brillante, como si quisiera dar por buena su brillante frase: «el que ama la paradoja en ella se quema».

En cuanto a *Luna de copas*, puede decirse que existe una muy fina trama argumental, sobre la que se divaga sin cesar y donde el imaginismo se persigue de un modo casi automático e incluso las mismas palabras suelen querer ser simplemente imágenes.

Antonio Espina, como dijimos, no volvió jamás a escribir novela alguna y es significativo que *Luna de copas* coincida casi con la aparición de lo que Díaz Fernández, curiosamente compañero de Espina en una publicación, *España Nueva*, llamó literatura de avanzada.

No habría que olvidar a Juan Chabás, ya citado como crítico, pero que como narrador deja una obra corta, pero nada desdeñable. Sobre todo *Agor sin fin* (1930), que prometía una interesante personalidad novelística, pero que, quizá por las condiciones en que tuvo que desarrollar su vida, en el exilio, no llegó a cumplir.

Igualmente Antonio Porras, periodista y ensayista, cuya producción fue intensa en la década de los veinte. De entre sus novelas destacaríamos *El centro de las almas* (1928), de tendencia, como toda su producción, muy intelectualista.

Asimismo Claudio de la Torre, escritor polifacético, canario, que publicó en 1924, *En la vida del señor Alegre*, que narra las desventuras de un inglés en Sevilla.

Novelista de vanguardia y deshumanizado fue también el menorquino Mario Verdaguer que en su última novela aparecida en 1934, aunque el autor vivió hasta 1960, titulada *Un intelectual y su carcoma*, especie de testamento literario y político que refleja, dentro de un verdadero caos, el estado moral de muchos de estos escritores generacionales.

Podría citarse igualmente a Ángel Valbuena Prat, catedrático de literatura y autor de un popular manual de historia de la literatura española, que ensayó la novela en dos obras de juventud: *Teófilo* (1926) y *2 + 4* (1927), dotadas ambas de un lírico lenguaje expresivo así como retratos interesantes del ambiente literario de aquellos años.

Muchos más nombres podrían añadirse, pero tenemos que fijar nuestra atención en Pedro Salinas, poeta fundamentalmente, pero que ensayó la narración con mucha dignidad en *Víspera del gozo* (1926) y que más tarde, en su definitivo exilio americano, continuaría con *La bomba increíble* (1950) y *El desnudo impecable* (1951), aunque en un sentido mucho más humano.

No quisiera dejar en el tintero un nombre ya citado como vanguardista, el director de *La Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero, que con *Yo, inspector de alcantarillas* (1927) se suma a esta generación de narradores, casi todos ellos de muy corta obra novelística. Mas lo cierto es que estas narraciones cortas que componen el libro, gozan aún hoy de una frescura irracionalista, que las hace actuales, debido sobre todo al talante literario con que están compuestas.

Y quiero dejar para lo último un trabajo poco conocido de Bergamín, como casi todos los suyos, con la excepción de que en este caso se trata de una narración corta, *El tostadero de don Patricio*, subtitulada, muy bergaminescamente, «humorada política y humorada poética», que, aunque publicada en 1953, mantiene rasgos narrativos muy generacionales: ensayismo e intelectualismo, y que nos recuerdan muchas de las novelas cortas de Max Aub publicadas por esos años en México.

Y para terminar, una breve nota sobre lo que ha dado en llamarse, muy impropiamente, como «otra generación del 27».

Generación, o más bien grupo, que tiene su éxito también en muy corto espacio de tiempo, del 30 al 36, y que con antecedentes novelísticos claros como el de Ciges Aparicio y aún de Blasco Ibáñez y el Baroja de *La lucha por la vida*, vinieron a considerar la novela como un instrumento para analizar la sociedad y contribuir a transformarla, poniendo al descubierto los mecanismos que perpetuaban y hacían posible el mantenimiento de situaciones opresivas e injustas.

Sus componentes, Benavides y Arderíus, eran autores que ya habían publicado varios títulos, estando considerado el segundo (hay textos elocuentes al respecto de Cansinos Asséns y Díaz Fernández) como el escritor más prometedor de toda la generación. Practicaban ambos una literatura bastante confusa, ideológica y estéticamente, de raíces eróticas y autobiográficas. Sin embargo, los dos supieron hacer suyo el nuevo estilo y fueron capaces de escribir obras notables, algunas de las cuales —por ejemplo, *Un hombre de treinta años*, de Benavides, donde se expone perfectamente todo el proceso evolutivo que experimentaron— deberán siempre tenerse en cuenta al hablar de aquellos años. Arconada puede ser tomado como el exponente prototípico que abandonó las filas deshumanizdas, entre las cuales había sido figura destacada, para pasarse de lleno e imprevistamente al movimiento social-realista. Había adquirido honda experiencia como escritor y dominaba con soltura la técnica vanguardista, que supo incorporar a sus libros, adecuándola al servicio de un contenido distinto. Otros más jóvenes, como Carranque de Ríos, Garcitoral o Sender (los tres nacidos, como Alberti, en 1902), se incorporaron al género con menores contradicciones, pues carecían de obra anterior capaz de condicionarles o que implicase algún tipo de ruptura. Finalmente tenemos el caso de hombres como Zugazagoitia o Acevedo, que provenían de medios netamente obreristas y que siempre tuvieron claro el papel que les correspondía desarrollar como escritores.

Pero lo significativo, lo importante, lo decisivo, es que unos y otros, los primeros con sus ensayos líricos e intelectualizados y los otros, con su realismo crítico, llenaron sendos, y cada uno a su modo, apasionantes capítulos de esa historia sin fin que es la novela española en nuestro siglo, o para concretar: su primer tercio. Y por ello aquí, hoy, hemos recordado brevemente, sus obras y sus nombres.

José Esteban

Comedias y comediantes

TEATRO GOYA

Se estrenó, con éxito, «Mariana Pineda», romance en tres estampas, de Federico García Lorca, por la compañía de Margarita Xirgu



Federico García Lorca
y Salvador Dalí

El teatro de la generación del 27

El fenómeno más significativo que caracteriza el teatro español de los años veinte es la paulatina pero profunda distancia que se empieza a establecer entre la escena comercial y profesional al uso y la experimental. En el momento en que los autores de la llamada generación del 27 hicieron sus primeras apariciones artísticas, las relaciones entre el teatro que se veía habitualmente en los escenarios (Benavente, Marquina, Linares Rivas, Arniches...) y el de corte más intelectual y minoritario (Valle-Inclán, Unamuno, Grau, Gómez de la Serna, Azorín...) empezaban a ser extremas y azarosas. El concepto de vanguardia se aplicaba con enorme inmediatez. Aquellos que veían con dificultad el estreno de sus obras, se amparaban en los llamados teatros íntimos, agrupaciones que no buscaban interés en las taquillas. Los catalanes habían hecho grandes progresos en estos menesteres desde principios de siglo[1]. Quizás, a imitación de ellos, los intelectuales madrileños de los años veinte empezaron a reunirse incluso en casas particulares (como fue el caso de los hermanos Baroja), para poder hacer y experimentar con el teatro que quisieran. Esto no significó que no estrenaran en salas comerciales, llegado el caso, pero sí que, cuando lo hacían, era con cierto carácter extraordinario. «El Caracol», grupo animado por Rivas Cherif, fue un estimable centro de investigación, como en la década de los treinta, y ya con el apoyo de la Segunda República, lo serían las Misiones Pedagógicas, el Club Anfistora, o iniciativas universitarias como «La Barraca» o «El Búho».

Ortega será quien, recogiendo este sentimiento de arte minoritario, en su célebre libro *La deshumanización del arte* (1925), intuya una moderna división del público en dos: aquellos que entienden las obras contemporáneas y los que no. O, lo que es lo mismo, en minorías y mayorías. Su aplicación al teatro del momento es evidente, coincidiendo con que, a media-

[1] *Recordemos la creación, en Cataluña, del «Teatre Intim», en 1898, por Adrià Gual, e incluso las fiestas modernistas celebradas en Sitges, entre 1892 y 1899, en donde se estrenó* La intrusa, *de Maeterlinck.*

dos de los veinte, se produjo un cierto impulso en la economía española, controlada en los primeros pasos del Directorio Militar. La actividad escénica, pese a las muchas voces que surgieron en torno al término *crisis*[2], fue en ese momento impresionante, dado el número de compañías que recorrían la geografía española y la cantidad de obras que se estrenaban. Hasta para los intelectuales que estaban de espaldas a los gustos populares, se produjo un teatro de limitado aparato escénico y pequeño formato de exposición.

La oscilación mayoría/minoría tuvo muy claros ejemplos en la escena del momento. Ya a los hombres del 98 los habían alineado en una de las dos zonas. Mientras que Benavente conseguía fama y dinero —además del prestigio del Premio Nobel de 1922—, de la misma manera que otros autores de la época (Marquina, Muñoz Seca, García Álvarez...), los intelectuales de principio de siglo no pasaban de ser meros aspirantes a dramaturgos. No tenemos más que ver la permanencia en carteleras de ellos (Valle, Unamuno, Azorín...), incluso las posibilidades que tuvieron para un estreno más o menos regular, para ratificarnos en ello.

Algo similar sucedió con los poetas del 27, ninguno de los cuales fue aceptado como dramaturgo de cartelera, en el amplio sentido del término. Dicha generación, que surge, como es bien sabido, del homenaje que un grupo de escritores e intelectuales rindieron, en el Ateneo sevillano, a Luis de Góngora con motivo de su tricentenario, fue sobre todo un movimiento poético. Al teatro, no obstante, aportó —como veremos enseguida— innovación, ruptura con modelos anteriores y el deseo de trasladar formas líricas a unos escenarios llenos de prosaísmo. Precisamente, la característica principal de estos autores, y que vamos a utilizar como eje de nuestra exposición, es la decidida voluntad de experimentar en formas escénicas, para así conectar con los movimientos europeos más renovadores.

Los poetas del 27 llegaron al teatro español en un momento especialmente comprometido. La burguesía, apoyada en el éxito que suponía complacer abiertamente al público, pasó a una postura generalizada que conducía a lo chabacano y vulgar. Las líneas que separaban a dicha burguesía, que se conformaba con el continuismo más exagerado, y su sector culto, de mirada europeizante, se fueron separando hasta la rotundidad. No faltan testimonios entre estos autores, que muestren con claridad la oposición al teatro convencional.

El campo estaba preparado, pues no fueron pocos los dramaturgos que entraron en el teatro justamente para marcar líneas de separación entre lo habitual y lo renovador. Entre ellos destacó por méritos propios Jacinto Grau, autor que, pese a no haber alcanzado el mérito de los escenarios comerciales, sí figura en las antologías del teatro por su participación en

[2] *«Es justo que el público deserte de los teatros e invada cinematógrafos, circo y* music-halls, *pues en puridad una película afortunada, un* clown *dotado de fantasía grotesca o una bailarina hermosa..., suscitan sensaciones de orden estético más complejas y genuinas, más dinámicas, más modernas que la mejor pieza teatral», palabras de Ramón Pérez de Ayala, recogidas en «Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20», de Dru Dougherty,* Cuadernos de la Cátedra de Teatro de la Universidad de Murcia, *n.º 11, Murcia, 1984, pág. 87.*

efemérides tan notables como el estreno de una de sus obras, *El señor de Pigmalión,* en París (Théâtre de l'Atelier, 1921, dirigida por Charles Dullin) y Praga (Teatro Nacional, 1925, dirigida por Karel Kaspec). Aunque en España su éxito fue mucho más relativo, en Jacinto Grau pudieron verse muchos de los vanguardistas del 27, que conocieron obras de la talla de *Don Juan de Carillana* (1913) o *Los tres locos del mundo* (1930). *El señor de Pigmalión* (1921) se emparenta, por intención y temática, con *Seis personajes en busca de autor,* de Pirandello, estrenada en el mismo año en que Grau publicó su farsa, 1921, o con *Pigmalión* (1912), de Bernard Shaw, presentada en España en 1919.

No lejos de Grau, la consideración vanguardista por excelencia de esos años procedía de Ramón Gómez de la Serna, que entre 1909 y 1912 publicó diecisiete obras, la mayor parte de pequeño formato. Sin embargo, su obra de más fama sería de 1929: *Los medios seres,* estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid, con un público que mostró división de opiniones. Con todo, tampoco el teatro de Gómez de la Serna logró una sólida línea de expresión en la vanguardia, pues las novedades estaban más en las intenciones —y en alguna caracterización de personajes— que en la expresión escénica propiamente dicha. Con razón, el mismo autor habló de «el calvario del teatro» que suponía la representación, de la que intentó huir siempre, pues, decía, «no hay público más ilegible que el del teatro...»[3].

Ante este panorama, la primera opinión que surge del gran dramaturgo del 27, Federico García Lorca, responde a ese estado de oscilación fácil de detectar en el medio; al gran desequilibrio que en el campo de la escena había entre «arte y negocio»: «El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad, nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura»[4]. No faltan, en sus abundantes aportaciones teóricas, a través de entrevistas, conferencias y demás, espacios en donde definir el peculiar momento en que llegaron a la escena él y sus compañeros de generación. Refiriéndose al talante inalterable de la esencia del teatro, admitía un paulatino cambio de formas: «No cambia la sustancia, pero... pero. En este teatro lleno de actores y autores y de críticos, yo digo que lo que pasa es que existe una grave crisis de autoridad»[5], y achacaba esa falta de autoridad al citado desequilibrio, que ponía por momentos en un plano superior la idea de negocio que la de arte.

Tampoco Alberti se andaba por las ramas a la hora de manifestarse en contra de la situación teatral establecida en el paso de los años veinte a los treinta, es decir, cuando llegaban a los escenarios los autores a los que nos estamos refiriendo. Recordemos aquella máxima que proclamara

[3] *Cit. por Ruiz Ramón [1975], pág. 161.*

[4] *Federico García Lorca,* Obras completas, *Aguilar, 10.ª ed., Madrid, 1965, pág. 141.*

[5] Ob. cit., *pág. 140-141.*

entre las palmas y pitos del estreno de su primera obra, *El hombre deshabitado,* en 1930: «¡Abajo la podredumbre de la actual escena española!».

Federico García Lorca (1898-1936), con las correspondientes matizaciones que haremos al respecto y en su momento, sería el único autor que tuvo una presencia más o menos constante en los teatros españoles, ya en la década de los treinta. Pero incluso en él, aquella controversia mayoría/minoría se produjo de manera palpable. García Lorca fue autor inclinado, desde sus comienzos, al mundo de las minorías (recordemos las innovaciones que planteara en *El maleficio de la mariposa,* 1920, su primer estreno), aunque su talante autoral lo condujo a metas más altas. En él, pues, se dieron las dos vertientes en permanente conflicto: la renovadora y la tradicional. De la primera, aunque buscara siempre la lógica salida profesional, cabe recordar, además de la citada *El maleficio de la mariposa,* puesta en escena por Gregorio Martínez Sierra, la redacción de sus farsas de matiz guiñolesco e inspiración valle-inclaniana: *Títeres de cachiporra* (1923). *La zapatera prodigiosa* (primera redacción de 1926), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), *El retablillo de don Cristóbal* (1931), *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933), además de su incompleta *Comedia sin título* (1936), y otras muchas que quedaron en proyecto, y de las que tenemos hoy noticia gracias a Marie Laffranque[6]. Es éste un Lorca imaginativo e innovador, que tuvo salida gracias a teatros de corte íntimo, como el Club Anfistora. La segunda vertiente, la comercial, muestra al Lorca conocedor de su veta tradicional y del enorme juego que la misma daba en los escenarios. Es el Federico de *Mariana Pineda* (1925), estrenada en Barcelona en 1927, con decorados de Dalí e interpretación de Margarita Xirgu, pero, sobre todo, el de los estrenos madrileños, en plena Segunda República: el de *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores* (1935), y que, de no haber sucedido la guerra civil, hubiera podido seguir esa racha ininterrumpida de contactos con los escenarios comerciales, en los que dejó sin estrenar *La casa de Bernarda Alba* (1936). No debe extrañarnos por eso, que todavía, en 1933, el autor se considere «en los comienzos de mi vida de autor dramático»[7].

De uno y de otro teatro no faltó la correspondiente definición lorquiana: del que llamaba «experimental» decía que «tenía que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias»; mientras que del «teatro de taquilla», del «corriente, del de todos los días», pedía «exigirle un mínimum de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa»[8].

Esos dos Lorcas antes referidos suponen, más o menos, dos posibilidades escénicas diferenciadas. El habitual uso de los tres actos en la producción del poeta granadino testimonia una tradicional forma de exponer la acción dramática. Todavía el arte escénico necesitó de varias décadas para moder-

[6] Teatro inconcluso, *Federico García Lorca. Estudio preliminar y notas de Marie Laffranque, Universidad de Granada, 1987.*

[7] *Declaraciones al público de Buenos Aires,* ob. cit., *pág. 131.*

[8] Ob. cit., *pág. 141.*



nizar su manera de exposición. Aunque en los países más adelantados las vanguardias habían establecido diversos modos de parcelar dicha acción dramática —Brecht, en Alemania; Pirandello, en Italia—, aquí se continuaba con la exposición en tres actos, reminiscencia de la comedia del Siglo de Oro. Dichos tres actos, utilizados por Valle-Inclán en sus obras pensadas para la escena, fueron suplantados por él mismo en sus producciones más experimentales, hechas de espaldas a la escena habitual: esperpentos divididos en escenas, autos para siluetas, etc. Como hemos dicho en otra ocasión, «Federico pudo apreciar, consciente o inconscientemente, los dos grandes bloques que configuran la dramaturgia valleinclaniana: el de la tragicomedia dialectal, pensada para la escena, y el de los textos experimentales, fronterizos con otros géneros, quizá pensados contra la escena. Uno, nunca totalmente asumido por la profesión; otro, recalando en círculos reducidos de teatros íntimos»[9].

La composición en cuadros o escenas marca un moderno avance de la progresión dramática, superior a la exposición en grandes escenas donde la medida tradicional instalaba los núcleos de acción en superiores segmentos teatrales. En *Amor de don Perlimplín...* o en *Así que pasen cinco años* la acción no avanza de manera lineal, como en *Yerma* o en *Doña Rosita,* sino ramificada; de los acontecimientos de una secuencia se deducen los resultados que, aunque hagan progresar la historia, van cargando de contenido cualquier aspecto colateral de la misma. En este tipo de teatro es frecuente la intersección de tramas derivadas, que llevan acciones perpendiculares, además de la central y principal. *El público* o *Comedia sin título* serían los casos más claros de suma indiscriminada de elementos escénicos, dentro de un bien estudiado y moderno orden dramático. No cabe duda de que nos hallamos ante un teatro influido por movimientos estéticos contemporáneos, principalmente el surrealismo. García Lorca planteó un surrealismo escénico semejante al textual, que ha sido el de identificación más inmediata. Por contra, sus grandes dramas, desde *Mariana Pineda,* proponían fórmulas de desarrollo más tradicionales. Y esto no se debe al tono, pues la farsa *La zapatera prodigiosa* bien que se mantiene en idéntica línea, sino a la forma de narrar. *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* han sido analizadas a la luz de sus clásicos contenidos de tragicidad, e incluso en la inspiración griega de su descarnada sustancia dramática. Son obras mucho más lineales, hasta cierto punto aristotélicas, en donde el espacio tiene estrecha relación dramática con el tema y «gestus». En estas obras, García Lorca hace verdadero alarde de carpintería teatral, pues conjuga la historia con el medio donde la cuenta, haciendo compatibles los espacios escénicos con los espacios lógicos, con el fin de desarrollar, en perfecto equilibrio, entradas, salidas y contenidos.

[9] El valleinclanismo de García Lorca, *César Oliva, Málaga, 1990.*

También otros poetas del momento, como Rafael Alberti y Miguel Hernández, se iniciaron en el teatro desde el plano de lo imaginativo buscando horizontes distintos a los de la escena convencional de los años treinta, aunque ello significara estar en oposición a cuanto normalmente se veía en las carteleras. La condición poética de los citados autores originó tendencias muy diversas. Por ejemplo, Rafael Alberti (n. 1902) que se había dado a conocer espléndidamente con los poemas de *Marinero en tierra* (1924) comenzó su trayectoria escénica con una especie de extraño auto sacramental moderno titulado *El hombre deshabitado* (1930), en donde el autor mostraba sus obsesiones simbolistas con influencias calderonianas. Después, la propia Margarita Xirgu le estrenó un documental escénico llamado *Fermín Galán* (1931), aguafuerte propio de cartelón de feria, e inspirado en los sucesos de Jaca del año anterior, que fue recibida por el público con más ilusión que éxito. No obstante, la obra hurgaba en la realidad escénica del momento y planteaba soluciones alternativas más inusuales. Por ejemplo: su segmentación en diez episodios que, por seguir el esquema del romance de ciego, rompía los tradicionales tres actos por una forma mucho más moderna de narración.

No debe extrañarnos, en absoluto, el carácter renovador del dramaturgo gaditano, que llevó a los escenarios elementos poéticos de primer orden. Alberti recibió una no desdeñable respuesta de la crítica al uso, como demostró Robert Marrast[10], con *El hombre deshabitado.* En ella se destacó el tono innovador del texto, su «arquitectura ideológica» (González Olmedilla) o el «interés de las alegorías» (Fernández Almagro). Peor suerte tuvo *Fermín Galán,* que no gustó al público quizá «por la elementalidad de sus recursos»[11], en palabras de Ruiz Ramón.

Que Alberti no prodigaba el teatro como cualquier autor dedicado a la escena lo prueban los siete años que pasaron desde *Fermín Galán* a su siguiente producción, *De un momento a otro,* redactada entre 1938 y 1939, y muy separada estilísticamente de las anteriores. El drama, también planteado en tres actos, pretende estar cerca de las fórmulas más habituales en la escena de entonces. No obstante, no podemos olvidar que su redacción se efectuó al tiempo que el poeta gaditano hacía su teatro de urgencia, esto es, aquellas obritas que eran representadas en el mismo frente, de contenido eminentemente circunstancial. Por ello no es difícil encontrar elementos alejados de la comedia convencional. Aunque mencione puertas y ventanas, forillos y telas pintadas, propone una segmentación estructural original. Asimismo, no faltan acotaciones para su puesta en escena e interpretación, referencias a una precisa luminotecnia, que la conducen a un nuevo intento de búsqueda en el lenguaje teatral.

[10] *Robert Marrast,* Aspects du théatre de Rafael Alberti, *Société d'Editions d'Enseignement Supérieur, París, 1967, págs. 44-51.*

[11] *Francisco Ruiz Ramón,* Historia del Teatro Español. Siglo XX, *Cátedra, Madrid, 1975, pág. 213.*



Para «el teatro de circunstancias» compuso *Bazar de la Providencia, Farsa de los Reyes Magos, Los salvadores de España, Radio Sevilla* y *Cantata de los héroes y de la fraternidad de los pueblos.*

En su exilio bonaerense, Alberti escribió para la escena *El trébol florido* (1940), *El adefesio* (1944), *La gallarda* (1944-45) y *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), pocas obras, y muy separadas entre sí en fecha de redacción. A ellas habría que unir la libérrima adaptación de *La lozana andaluza* (1963), donde, aún siguiendo muy de lejos la novela de Francisco Delicado, dejó impronta de su pericia teatral. El escaso número de obras, y la dificultad para estrenarlas, da idea de los problemas que tuvo para intentar llegar al público para el que fueron escritas, y al que no podía hacerlo por motivos obvios. El teatro de Alberti continúa, pues, la línea de innovaciones poéticas de su generación, que no tuvo parangón en la España del momento. Teatro distinto, fuera de toda aproximación a la comedia burguesa, que sirve para continuar algunas de las más notables aportaciones de García Lorca.

Miguel Hernández (1910-1942) tuvo similar inspiración seudorreligiosa que motivó el auto albertiano *El hombre deshabitado*, cuando inició su andadura dramática con *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1933), obra de parecido corte estilístico, aunque más entronizada con los principios esenciales del barroco, en su utilización versal e incluso sinceridad religiosa. Posteriormente escribió *Los hijos de la piedra* (1935), *El labrador de más aire* (1937) y *Pastor de la muerte* (1937), las dos últimas en verso. Un teatro un tanto atípico, anacrónico más bien, por sus evidentes reminiscencias con el teatro del Siglo de Oro, donde nunca terminaron de combinarse el lirismo con la dramaticidad. En cualquier caso, siempre supuso una búsqueda de lo distinto, lo diferente a cuanto entonces se llevaba. Un teatro que tan sólo encontró abierto acomodo en el género de «circunstancias», pues, al igual que Alberti, compuso para los frentes de batalla, durante la guerra civil, una serie de piezas con sencillo y directísimo objetivo: servir de inmediata referencia a cuanto estaba sucediendo en el país o, dicho de otra manera, proponer un modo particular de lucha, desde los improvisados escenarios del campo de batalla. Para ellos escribió *La cola, El hombrecito, El refugiado* y *Los sentados.*

Al margen de García Lorca, Alberti y Miguel Hernández, poetas del 27 hubo que tentaron el teatro en algunas fases de su producción, y siempre con similar tendencia innovadora. Pensemos en Manuel Altolaguirre, llegado a la escena de manera circunstancial —muere García Lorca, y lo sustituye al frente de «La Barraca»—, del que su obra *Tiempo a vista de pájaro* (1937) justifica su incorporación a la vanguardia teatral en tiempos de guerra. O en Pedro Salinas, cuya vocación escénica surgió de manera más tar-

día, a compás casi del contexto universitario donde se desenvolvió tras la guerra. Bastaría estudiar *Los santos* (1945) o *La fuente del Arcángel* (estrenada en 1951) para calibrar el interesante tono de experimentación que el autor proponía en sus obras.

Los autores del 27, pues, los más conocidos por sus aportaciones dramatúrgicas, y los menos habituales en los escenarios, son siempre poetas, y por tanto, renovadores del lenguaje verbal, a punto siempre de hacerlo en el teatral.

Otros escritores del momento colaboraron en el desarrollo de un teatro de corte intelectual y minoritario, aunque no estuviesen dentro del movimiento del 27. Eran autores cuyo paso por los escenarios tenían especiales connotaciones, pues se mostraban siempre disconformes con el teatro al uso. Max Aub (1903-1972), por ejemplo, al principio de la guerra civil era considerado como un intelectual de prestigio, y hombre de teatro imaginativo y renovador. Precisamente, en los años veinte, se dio a conocer con una serie de piezas vanguardistas, de avanzada inspiración estética, en las que se sirvió no poco del conocimiento de tendencias europeas del momento. Sea por lo que fuere, Aub contaba en la década de los treinta con una bien nutrida obra: *Crimen* (1923), *El desconfiado prodigioso* (1924), *Una botella* (1924), *El celoso y su enamorada* (1925), *Narciso* (1927), *Espejo de avaricia* (1927-1935) y la *Jácara del avaro* (1935). Su obra desarrollada desde el exilio mexicano, en 1942, tendía evidentemente hacia la representación. Nunca su lenguaje se alejaba de los escenarios por un prurito investigador. Pero otros elementos dificultaban la puesta en escena: los largos repartos y, sobre todo, la áspera temática que proponía. *San Juan* (1942), *Morir por cerrar los ojos* (1944) y *Cara y cruz* (1944), son los títulos iniciales de este período. Todos en tres actos y con elementos absolutamente convencionales para la escena de entonces. Sólo la última, *Cara y cruz*, abre una nueva clave en su sistema expresivo: lo fantástico, utilizado para cuestiones bien diferentes de las que se veían en la comedia burguesa de postguerra. Como fantásticas de la mejor ley son la aportaciones de Rafael Dieste, autor demasiado olvidado, pese a sus indudables aciertos dramatúrgicos.

Otro creador escénico de casi total coincidencia cronológica con el 27, pero cuya condición de dramaturgo de taquilla lo alejó de ellos, fue Alejandro Casona (1903-1965). Ganador del Premio Lope de Vega, en 1933, con *La sirena varada*, su estreno en el Teatro Español de Madrid, en 1934, constituyó un clamoroso éxito. A partir de allí, sus obras llegaban a los escenarios con absoluta normalidad: *Otra vez el diablo* (1935, aunque escrita en 1927) y *Nuestra Natacha* (1936). El lenguaje teatral de Casona, tanto en estas obras como en las que redactara en su exilio argentino, tiene la particularidad de que apenas evolucionó. Incluso la circunstancia de haber sufri-

do una forzada salida del país, por su condición de republicano, nada influyó en tal desarrollo. Su obra se caracteriza por una excelente disposición de los materiales dramatúrgicos, algo que se suele denominar como «carpintería teatral». Quizás el conocimiento de la escena que tenía, desde su experiencia de las «Misiones pedagógicas», le proporcionase ese profundo dominio de la situación. Incluso su inclinación al elemento poético, tan anotado en la obra del asturiano, no hace coincidir su dramaturgia con la de los autores del 27. Casona plantea un tipo de drama en el que se conjuga la sorpresa escénica con la evidencia técnica, entendiendo la primera más como truculencia, y la segunda como forma habitual de teatralidad.

El teatro de los hombres del 27, y de quienes a su alrededor mostraron similares tendencias innovadoras, y meto en este saco hasta al torero Sánchez Mejías, escritor teatral de gran interés, como ha demostrado Gallego Moral, fuera mayoritario o minoritario, si se nos permite seguir utilizando la terminología de la época, es el único que, en su momento, brindaba vías de mostración nuevas en el plano de la construcción escénica. No olvidamos que sus contemporáneos eran Piscator, que en 1927 dirigía habitualmente en Berlín; Brecht, cuya *Ópera de los cuatro cuartos* es de 1928, films como *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, *Napoleón* (1927), de Abel Gance, *El perro andaluz* (1928), rodada en París con la herencia de Buñuel y la colaboración de Dalí. Es un tiempo aquel en el que Valle-Inclán había arrojado definitivamente la toalla del estreno comercial, publicando sus grandes novelas, como *Tirano Banderas* (1926) y *Viva mi dueño* (1928).

César Oliva







Pintura y poesía en la generación del 27

(Seis aproximaciones)

A la memoria de Bernabé Fernández-Canivell

1. *Mnemosyne* en la imprenta

Existe una carta de Emilio Prados a Manuel Ángeles Ortiz[1] que ha sido estimada como uno de los textos fundacionales de la revista *Litoral*. Es la carta de un poeta a un pintor. De un poeta que acabaría sinceramente implicado en las realizaciones plásticas[2] y de un pintor que conocía de primera mano el devenir de la creación poética. En su escrito, Prados comunica a Manuel Ángeles, entonces residente en París, que el proyecto de *Litoral* está ya perfilado, le pide que consiga colaboraciones de poetas extranjeros y, sobre todo, le plantea minuciosamente problemas en torno a los contenidos visuales de la revista; aspecto del que el pintor granadino parece ser responsable, al menos para el primer número[3].

Cualquiera que hojee hoy las páginas de *Litoral* percibe sin dificultad que la importancia dada en la revista a los contenidos plásticos y poéticos fue semejante. El hecho, en realidad, es un «lugar común» verificable en prácticamente todas las publicaciones del grupo generacional, y no sólo en las estrictamente poéticas sino también en las misceláneas como *La Gaceta Literaria*. Este encuentro entre pintura y poesía promovido por el 27, tampoco era, en sí mismo, ninguna novedad. La convivencia de pintura y poesía en las revistas de creación no es más que la traslación a imprenta de una voluntad integradora de las artes inherente a la inmensa mayoría de los movimientos artísticos modernos.

[1] *Prados, Emilio:* Una carta fundacional de «Litoral». *Reproducción facsimilar, transcripción y estudio crítico de Cristóbal Cuevas, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.*

[2] *A este respecto véanse:* Poesía española contemporánea (Antología). 1901-1934. Nueva edición completa, *Madrid, Taurus, 1962, pág. 641; y Hernández, Patricio:* Emilio Prados: la memoria del olvido, *I y II, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988.*

[3] *Efectivamente, lo que podríamos llamar el «logotipo» de* Litoral *es obra de Ángeles Ortiz. La colaboración en la revista de artistas plásticos españoles residentes en París fue mayoritaria.*

Pero la relación establecida entre pintura y poesía en el ámbito de la generación del 27, aun no siendo un fenómeno distinto de otros, ha sido siempre subrayada con un especial énfasis. Parece claro que la comprensión global de la cultura española de aquellos años no puede cerrar su círculo sin tenerla en cuenta. Sin embargo, en rigor, pocas aportaciones sobre el tema han sido hasta ahora realmente esclarecedoras. Salvo valiosas excepciones[4], en la mayoría de los casos el asunto se trata desde un acercamiento meramente referencial: se constata el hecho y se ofrecen datos, a veces eruditos, a veces evidentes o ya conocidos. Todo el mundo sabe la importancia que el dibujo y la pintura tuvieron para Alberti y Lorca, que existieron auténticos polifacéticos como Moreno Villa o García Maroto, que Giménez Caballero y Emilio Prados apoyaron la evolución de sus credos literarios en prácticas artísticas radicales o que José María Hinojosa poseyó una de las mejores colecciones del nuevo arte español. También es sabido que algunos de los mejores críticos de arte del momento fueron poetas o que hay casos, como el de Ramón Gaya, en los que el poeta no profesional puede llegar a ser más sugerente que el pintor. Otros pintores también ejercieron la escritura, e incluso los escritos de Dalí no se valoran como merecen. Todas estas correlaciones de oficios y actividades entre los creadores de aquellos años suelen ser vistas como destellos de una afortunada empatía. Una empatía que se considera, habitualmente, basada sólo en argumentos de edad, época y, sobre todo, de amistad: el número de creadores que renovaron la escena cultural española fue, en buena medida, reducido; todos los implicados se conocían y mantenían un fluido circuito de relaciones personales. Esta apreciación del asunto es cierta, pero cabría preguntarse si esta certeza es el alcance último del fenómeno, su «verdad», o todo cuanto de él se puede decir. De ser así, las relaciones entre pintura y poesía en la generación del 27 podrían pasar por algo superficial o sin mayor trascendencia. Evidentemente, el asunto no fue ninguna de estas dos cosas. Más allá del anecdotario, en el ámbito de la generación del 27 lo que debe plantearse es si la relación establecida entre pintura y poesía era fruto de una *mnemosyne* compartida. Y, si esta *mnemosyne* existió, ¿cómo hizo fluir la correspondencia entre las diversas prácticas artísticas?, ¿qué afinidad o identidad de planteamientos estéticos motivaron propuestas relacionables?, ¿cómo se resolvió esta identidad en las *sintaxis* concretas de poema y cuadro? Todas estas preguntas no tienen por ahora respuestas acabadas o concluyentes. Hay que vincular dos mundos que vivieron relacionados entre sí, pero que, al cabo, los estudios históricos han reconstruido por separado, con planteamientos no del todo equivalentes; incluso con desigual fortuna y para públicos diversos. Es por ello que so-

[4] *Véase: Henares Cuéllar, I.: «Figuración y generación del 27»,* Letras del Sur, *Granada 1 (I-II, 1978), pág. 10 y ss.*



bre las relaciones entre pintura y poesía sólo pueden ofrecerse, aún, aproximaciones.

2. Divergencias ante la vanguardia

La primera aproximación al asunto puede establecerse enjuiciando si el paradigma estético de poetas y pintores era realmente el mismo o, cuando menos, equiparable. *Litoral*, de nuevo, ofrece un ejemplo al que acudir. El mejor esfuerzo impresor de los editores de *Litoral* estuvo en el número especial de «homenaje a D. Luis de Góngora», publicado en 1927. En la entrega, que recogía tres números en uno, estuvieron presentes prácticamente todos los poetas del grupo generacional y algunos de los más destacados creadores plásticos del «Arte Nuevo». El trabajo impresor fue muy notable y, en buena medida, el homenaje a Góngora vino «acompañado» por otros dos «homenajes»: los dedicados a Picasso y Juan Gris, de los que se publicaron costosas reproducciones en color.

Góngora y Picasso[5] son dos polos referenciales de muy diverso signo. Aunque, ciertamente, el contexto promovía la relación entre ambos de una forma peculiar. La reivindicación de Góngora partía de una profunda revisión de la herencia literaria. Pero, además, se quería leer el arte verbal del poeta cordobés a través de las nuevas posibilidades de la imagen poética propiciadas por la poesía de vanguardia: era el «Góngora cubista». Por su parte, Picasso había sido el demiurgo de la nueva estética a través de la que ahora, si se quería, Góngora podía ser «releído». Pero, en la primera mitad de los años veinte, la imagen de Picasso en España estaba muy tamizada por la recuperación del lenguaje clasicista que el pintor había efectuado desde 1914. El Picasso clásico había sido bastante difundido en España, el cubista no; el Picasso radical de los *collages* y objetos tridimensionales, aún menos. Desde este «efecto óptico», el cubismo podía ser visto como un movimiento constructivo, normativo, *pro forma;* algo que los textos de d'Ors se habían preocupado en propagar. En definitiva: Góngora y Picasso, anticipación y regreso.

Pero, por mucho que se forzara el acercamiento, Góngora y Picasso eran dos continentes de muy distinta geografía. El «encuentro» de ambos en *Litoral* dejaba al descubierto la raíz del problema: el distinto paradigma estético de poetas y pintores. Para los poetas, la referencia a la vanguardia fue un registro más, entreverado en un amplio repertorio. Para los pintores, la vanguardia (o el conjunto del Movimiento Moderno) fue una referencia *sine qua non.* No es que los pintores del Arte Nuevo llegaran a asumir el arte de vanguardia en su sentido más «auténtico», pero los más lúcidos

[5] *Eludo a Juan Gris porque, a pesar de su presencia en este número de* Litoral, *su aprecio entre los renovadores españoles fue muy distinto al de Picasso. Véase: Calvo Serraller, F.: «Proyección de Juan Gris en la vanguardia histórica española: el rastro del olvido en el "país cubista"», en* Juan Gris (1887-1927), *Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 389-409.*

sí intuyeron o se acercaron al hecho de que la vanguardia comportaba un decisivo cambio en el sentido de la artisticidad. Esta dualidad de planteamiento acabaría siendo trascendente. No deja de ser curioso que, en la visión retrospectiva, buena parte de la crítica literaria valore positivamente que los poetas del 27 fueran influidos por la vanguardia, pero sin adentrarse en ella con todas sus consecuencias. Incluso algunos textos y comentarios de los propios poetas del 27, en ocasiones no exentos de prurito «nacionalista», acudirían en favor de esta valoración. Bajo este signo, no es extraño que se discuta tanto en torno a la identidad de algunos «ismos» literarios en España. Los historiadores del arte, por el contrario, suelen juzgar desfavorablemente todo lo contrario, esto es, que muchos practicantes del Arte Nuevo no se acercaran con la audacia requerida al arte europeo que querían emular. Esta dicotomía de pareceres no hace sino recoger la huella de una dicotomía de planteamientos de origen. Ella sola bastaría para pensar de antemano que no es posible una *mnemosyne* integradora en la creación española de los años veinte y treinta. Sin embargo, la realidad de aquella experiencia creadora no llegó a trazar una clara bifurcación de caminos. El que los poetas hicieran de la vanguardia un registro y no una tendencia definida, y el lastre periférico de algunos artistas plásticos, aun siendo razones de diverso alcance, hizo que poetas y pintores acabaran ofreciendo soluciones relacionables.

3. Compañeros de viaje «ultraico»

En el contexto del 27, las divergencias de poetas y pintores ante la vanguardia tuvo su origen en la distinta fortuna que llegó a tener el ultraísmo en ambos terrenos. No creo que ningún otro movimiento literario haya sido objeto de tan injustificado descrédito. Y el descrédito del ultraísmo no fue sólo obra de la crítica literaria de postguerra. Hacia 1922, el ultraísmo murió de muerte natural, pero también desapareció acosado por un sinfín de críticas descalificadoras[6] que, en 1926, alcanzarían incluso al editorial del primer número de *Mediodía*[7] publicación que, junto a *Litoral*, abre el ciclo de revistas promovidas por el propio grupo generacional. Los detractores del ultraísmo, apoyándose en los efectos del «retorno al orden», quisieron imponer, y lo consiguieron durante algunos años, un «nuevo clasicismo», tanto plástico como poético, que implicaba una reconciliación con las fórmulas representativas tradicionales. A partir de aquí, y bajo el poderoso ascendiente de Juan Ramón, la poesía española del siglo XX en lengua castellana pareció querer recomenzar su historia. El «retorno al orden» y el nuevo clasicismo también afectaron, y mucho, a las artes plásticas. Sin em-

[6] *Véase: Carmona, E.:* Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1909-1936, *con biografías de Marta González, Madrid-Francfort del Main, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, págs. 41-51; y* La renovación plástica española del «momento vanguardista» al «retorno al orden». 1917-1925. *Málaga, Universidad de Málaga, Tesis doctoral inédita, 1989.*

[7] *«Nuestras normas»,* Mediodía, *Sevilla 1 (1926), págs. 1-3.*

bargo, los «ismos» plásticos incorporados a la experiencia ultraísta no fueron objeto del descrédito sistemático del que fueron los poéticos. Es cierto que, bajo la influencia de Vázquez Díaz, toda una corriente plástica surgida del «retorno al orden» habría de pervivir hasta 1936. Pero como la situación creada no era propicia para un arte realmente innovador, los más lúcidos de entre los jóvenes pintores emigrarían pronto a París. Algunos de ellos, como Bores y Cossío, se habían relacionado con el ultraísmo. En la capital francesa, a partir de 1925, retomarían de inmediato el devenir de la vanguardia y lo trasmitirían, casi como corresponsales bien informados, a sus «amigos» del interior de la geografía española.

En cualquier caso, el ultraísmo fue el primer espacio de la creación española en lengua castellana en el que la correspondencia entre pintura y poesía quiso manifestarse. A pesar de que entre los ultraístas se ejercitó el uso del caligrama y de la composición espacial de textos, no encontramos la eficacia de un arte verbal-visual semejante al de las vanguardias europeas anteriores a la Primera Guerra Mundial. Arte verbal-visual que suponía el más alto grado de homogeneidad entre escritura e icono, entre lo poético y lo plástico[8]. La relación entre pintura y poesía en el ultraísmo se cifró, preferentemente, en la búsqueda de una afinidad espontánea entre poetas y pintores bajo el signo de los primeros «ismos». Barradas quiso hacer explícita esta afinidad publicando en las revistas ultraístas grabados suyos en sintonía premeditada o preestablecida con poemas de Adolfo Salazar, Antonio Espina o Manuel Abril.

Pero, a pesar de que el ultraísmo favoreciera una síntesis de «ismos», lo mejor de la poesía ultraísta estuvo en todo aquello que orbitó en torno al creacionismo, y lo mejor del arte plástico ultraísta provino del peculiar futurismo de Barradas y del formismo del polaco Wladislaw Jahl[9]. El creacionismo ultraísta vivió fascinado por las posibilidades de la metáfora no analógica, hasta casi llegar a la *phanopoeia* de la que hablara Pound. Ello no impidió, a pesar del recurso a la *phrase à effet*, que el poema mantuviera la lógica discursiva, incluso narrativa. Los textos suelen presentar períodos sintácticos completos y la discursividad mantiene una referencia clara a la experiencia del «yo» poético. Por el contrario, la pintura de Barradas suele equilibrar el tema como *motivo*, procura evitar la discursividad o lo narrativo, y la sintaxis de sus obras se basa en fragmentación icónica. La obra de Jahl fue más diversa y apenas la conocemos por los grabados publicados en las revistas. El formismo polaco era, a su vez, una síntesis de «ismos», pero Jahl parecía atraído por un encuentro entre abstracción y figuración que hacía gesticular el arabesco y explicitaba la mancha de color ensimismada. Para ello Jahl recurrió al desnudo simplificado y al tema arcádico, a la manera de algunas obras de Matisse. En cualquier ca-

[8] Realmente, en España, y a excepción de Picasso, Gris y Miró, que actúan en otro contexto, sólo Junoy en sus «caligramas» y Giménez Caballero en sus «carteles» realizaron un arte verbal-visual destacable, siendo especialmente notorio que lo aplicaran a la crítica literaria y artística.

[9] Ello sin olvidar las traducciones expresionistas de Borges y los grabados cercanos al expresionismo de Norah Borges y Francisco Bores. Las relaciones con el futurismo o con el nunismo las llevó a cabo, prácticamente en solitario, Guillermo de Torre.

so, estos dos pintores ultraístas no se interesaron por las cualidades de la imagen poética descrita por Huidobro, Reverdy o Borges.

Sin embargo, hay algo más allá de la sintaxis que puso en relación las obras de los ultraístas creacionistas y las de Barradas y Jahl. Ninguno de ellos se alejó de la determinación del sentido y, al cabo, la idea de texto y cuadro como refundación de la experiencia cotidiana de las cosas es el destino último de sus propuestas. Existió en ellos una necesidad de identificación con el fluir vivencial, que proviene de un indeterminado vitalismo sin apoyo filosófico constatable, pero cargado de un fuerte sentido afirmativo. El creacionismo es casi etimológicamente esto. Los poetas tendieron a la alegoría recreadora, Jahl a una persona metafísica del ser y Barradas permaneció insobornable en su encandilamiento ante los seres sencillos. Efectivamente, el vanguardismo «ultraico» no hizo sino apurar, extender, reconsiderar, en alguna medida *ex novo,* las posibilidades del simbolismo. Desde este aspecto, la *poética* ultraística parece muy cercana al orfismo de Delaunay y Cendrars.

4. Norma y forma

La extensión puesta al día del simbolismo más conceptual fue la clave no sólo del ultraísmo sino de tantas propuestas que en España han acabado recibiendo, inopinadamente, el nombre de «vanguardia». En cualquier caso, la extensión simbolista del ultraísmo era en alguna medida relacionable con las tentativas coetáneas de Juan Ramón. El propio poeta quiso acercarse a Ciria y Gerardo Diego a través de las páginas de *Reflector.* Sin embargo, la crítica no observó el fenómeno de esta manera. Los *tics* supuestamente dadaístas y futuristas del ultraísmo fueron más tenidos en cuenta de lo que valían y el descrédito del movimiento se fundamentó en el rechazo hacia ellos. Apoyados en la retórica del «retorno al orden», los críticos literarios y artísticos quisieron definir una nueva situación. Aunque la crítica de arte se adhirió al cambio de rumbo, desde la crítica literaria los planteamientos fueron más contundentes. Conceptos como «depuración» y «nuevo clasicismo» se unieron a la voluntad de recuperación de fórmulas reencontradas en la lírica tradicional y popular. Juan Ramón, que fue propuesto como modelo, fue consciente del suceso y del lugar que se le otorgaba. Lo constató en sus revistas publicando, junto a los poetas por él elegidos, dibujos lineales clasicistas de Bores y Palencia. Las ideas de «pureza» y «sencillez» fomentaban una poesía y una pintura neofigurativa, sucesoras de los sistemas visuales y verbales heredados. El nuevo clasicismo implicaba una recuperación de la métrica parangonable en pintura con el natura-

lismo geometrizado y escueto y con el dibujo construido y firme. Podríamos decir que pintura y poesía fijaron nítidos contornos y perfiles. Se quería mantener un «rigor» léxico y sintáctico que implicaba de lleno el reencuentro con determinados tópicos temáticos. Vázquez Díaz fue propuesto como modelo plástico. Alberti lo definió como el pintor de lo «sintético-justo», y llegó a decir de sus obras de estos años: «Hoy, en las nubes de Daniel Vázquez Díaz, como en los ángeles de Poussin, pueden, si quieren, aterrizar los aeroplanos: son nubes de granito... la nueva forma constructiva, el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte. Por ella entroncaremos otra vez con la gran pintura de los museos...»[10].

Pero si el nuevo clasicismo y los ideales de depuración podían significar, para algunos, la «vuelta al arte de los museos», para otros, ambas normativas podían situarse en el contexto de la modernidad. La derivación clasicista de algunos cubistas y cierta interpretación de la pintura metafísica, favorecían esta visión del fenómeno. Desde esta segunda posibilidad, quizá no fuera meramente casual que Hinojosa eligiera a Dalí como partícipe gráfico de su primer libro *Poemas del campo*. Julio Neira ha *visto* con acierto cómo los poemas breves que componen el libro, edificados sobre rima asonantada y metro muy seguros, poseen una actitud esencialista, que busca la expresión exacta de la realidad experimentada, y cómo el lenguaje se concentra a través de la pura mención nominal de la cosa. Hinojosa recurre a unos procedimientos de sinécdoque que pudieran ser calificados como «geométricos»[11]. Los paisajes del Dalí clasicista de fechas coetáneas (1924-1925) podrían ser descritos del mismo modo. El mayor acercamiento que, pudiera parecer, Dalí siente por lo real se revela de inmediato como mera apariencia. Dalí sintetiza sus iconos y los deja distantes y estáticos, pura forma concentrada de sí mismos. Se ha dicho que esta «geometría» de volúmenes lineales, nítidos y precisos es cubista. En rigor, no puede serlo. El cubismo también procede por síntesis y elipsis, pero implicaba fragmentación y discontinuidad. El carácter «presentativo», no representativo de las pinturas y poemas que aludimos, está más en sintonía con el clasicismo de herencia cubista que con el cubismo propiamente tal. Es decir, con un clasicismo que ambicionaba ser parte del movimiento moderno, no su réplica. Es evidente que el clasicismo daliniano ancla uno de sus referentes en el *noucentisme* catalán, y ante los poemas de Hinojosa y las pinturas de Dalí, no se pueden sino recordar las máximas de Eugenio d'Ors, pontífice máximo del clasicismo mediterráneo *noucentista* y tenaz propagandista del clasicismo moderno. Decía d'Ors: «No cantes nada, no exaltes nada, no mezcles nada. Define, cuenta, mide. Para que puedas decir como

[10] *Alberti, Rafael: «Paisajes de Vázquez Díaz»,* Alfar, *La Coruña, 42 (VIII. 1924), págs. 8-11.*

[11] *Neira, Julio: «Introducción» a José María Hinojosa.* Poesías completas I y II, *Málaga, 1983, pág. 15.*

Stendhal, no obstante estar loco de pasión por la iglesia de San Pedro de Roma, cuando empieza su descripción: *Voici des détails exacts*»[12].

5. Espontaneidad y «automatismo lírico»

El afán normativo reguló por algunos años los credos estéticos de los jóvenes creadores españoles. Pero, quizás afortunadamente, la mayoría de ellos no pudieron pervivir por mucho tiempo en este detenerse extasiado, ya mirara al pasado, ya quisiera ser moderno. El ser creativo de la época no era quietista. Al paso del tardío desarrollo español del «retorno al orden» y del nuevo clasicismo, salió la pronta recepción al surrealismo.

El surrealismo en España se ha convertido en un auténtico nudo gordiano de la crítica literaria. Los críticos de arte no discuten tanto: aceptan la existencia de una práctica surrealista en la pintura española, sin olvidar el carácter periférico y receptivo de esa práctica. Quizás a la hora de evaluar la recepción o la huella del surrealismo en la poesía española se olvida que el surrealismo, en Francia, provenía de un código «fuerte» en su concepción de la vanguardia, mientras que la noción de vanguardia fue en España, salvo excepciones, «débil» o registro de un repertorio amplio. También se olvida que el surrealismo (el internacional y el francés) fue un movimiento «en desarrollo», acumulador de propuestas, soluciones y fórmulas en sucesión.

Lo que sí es cierto es que, en un primer momento, la reacción ante el surrealismo fue de perplejidad, incluso de desconfianza. El surrealismo fue visto, con acierto, como un renacer del espíritu vanguardista acallado desde la *débâcle* ultraísta. Ello perturbaba la confortable tranquilidad apegada a la tradición que había favorecido el nuevo clasicismo. En un primer momento, y a excepción de Dalí, el automatismo psíquico puro centró el eje de la desconfianza de los creadores españoles. El automatismo se considera un procedimiento «antiartístico» y, efectivamente, lo era. Pero lo que a la creación española le parecía un disvalor, al surrealismo francés le parecía un logro. El término «antiartístico» quería decir que la técnica de la escritura automática no pertenecía al sistema de las bellas artes heredado. El carácter antiartístico del automatismo lo que venía a instaurar era un diferente sentido de la artisticidad. El mito del artista que seguían manejando los poetas españoles creía aún en la demiurgia del ser creador, capaz de fabricar unos «objetos acabados» que requerían una pericia instrumental específica. El automatismo psíquico puro, en rigor, negaba o desafiaba esta concepción del artista y de la obra creada.

[12] *De* La Ben Plantada; *lo recojo citado y traducido por Díaz Plaja, G.:* Estructura y sentido del Novencentismo español, *Madrid, Alianza, 1975, págs. 323 y 324.*



En el terreno de las artes plásticas la desconfianza (o el rechazo) inicial hacia el automatismo no fue menor. El mejor crítico de arte de la segunda mitad de los años veinte, Sebastià Gasch, mostró sus claras reticencias la técnica surreal en sus escritos publicados en *L'Amic de les Arts* y *La Gaceta Literaria* en los años 1926 y 1927.

Sin embargo, una inicial «solución» al problema planteado por el automatismo provendría del propio Gasch, secundado por sus amigos de entonces: Lorca, Dalí, Montanya y Giménez Caballero, y a través de las revistas antes citadas[13].

Gasch, basándose en sus lecturas de *Cahiers d'Art* y de otras revistas europeas, afirmaba que en 1926 la pintura de vanguardia había llegado a un auténtico *impasse*. Ni el nuevo clasicismo ni la nueva objetividad eran planteamientos adecuados. La herencia del cubismo había acabado en un racionalismo frío. El surrealismo, opinaba Gasch, no había producido «aún» verdaderas soluciones plásticas. La única salida válida a esta crisis, según Gasch, la habían aportado Picasso y Miró en sus obras más recientes. Consistía en una pintura que retomaba el concepto de «pintura pura» cubista, pero desde la oposición al geometrismo racionalista que del cubismo se había derivado, desde la negativa a la abstracción y en la voluntad de un equilibrado sentido de lo figurativo. La nueva pintura pura (o pintura-pintura) reconducía sus sentidos figurativo y expresivo a través del automatismo surrealista; pero automatismo entendido no como ausencia de control psíquico sino como «espontaneidad», «inmediatez», exaltación del «instinto» y, sobre todo, «lirismo». Las imágenes representadas tenían que surgir en el lienzo sin premeditación, a través de la caligrafía sin cesuras ni censuras entre la concepción y el acto de pintar en sí mismos. Este lirismo figurativo *alla prima* hizo que Gasch denominara la nueva tendencia como «plástico-poética».

Poco importa ahora establecer el «grado de verdad» de las tesis de Gasch. En realidad, desde 1925, Picasso y Miró estaban inmersos plenamente en lo surreal. Pero Gasch reconducía las posibilidades de un automatismo mal recibido en España. Las opiniones de Gasch fueron apoyadas, si es que no habían sido gestadas en conjunto, por Dalí[14] y Lorca[15], siendo admitidas o utilizadas por buena parte de la crítica de arte coetánea. Además, las tesis de Gasch «explican» las obras de Bores, Cossío, Peinado, Palencia, Viñes y tantos otros renovadores españoles, al menos hasta 1931. Es precisamente en estos años cuando los pintores citados comienzan a ilustrar los libros de algunos poetas del grupo generacional. La pregunta surge, entonces, inaplazable: ¿qué correspondencia puede encontrarse entre la tendencia plástica descrita por Gasch y lo elaborado por los poetas en el mismo período de años?

[13] *Véase: Carmona, E.:* Picasso, Miró, Dalí..., *obra citada, págs. 54-66.*

[14] *Por ejemplo en «Nous límits de la pintura»,* L'Amic de les Arts, *Sitges, Año III, 22 y 24 (II y III. 1928), págs. 167-169 y 185-186.*

[15] *En el* Sketch de la nueva pintura *y en las cartas dirigidas al crítico catalán en las que comenta sus dibujos.*

Una respuesta a esta pregunta la proporcionó Moreno Villa. Al prologar con una «Carta al autor» el poemario de Hinojosa, *La Flor de California*, escrito en 1927 y publicado en 1928, Moreno Villa afirma que «ha simpatizado de golpe» con la técnica de Hinojosa «porque ya la pintura gemela me tenía preparado. Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones y que también éstas se me iluminaron al ver aquéllos». Y añade: «Hay una fluencia de líneas en este cuadro que, durante algún tiempo, es sorda, pero que de repente cuaja en una forma conocida, en un elemento vivo iluminado. Hay, lo mismo que tus narraciones, líneas que se alargan o se enrolan por alusiones o relaciones de aparente sin sentido, mudas, y que, de pronto, cuajan en una frase sencilla, iluminada, que vuelca su corazón humano sobre todo lo anterior...»[16].

Las palabras de Moreno Villa están en perfecta sintonía con las utilizadas por Gasch para describir la tendencia «plástico-poética». El propio Moreno Villa alude directamente a Bores y Miró. Es más, se siente tan identificado con la nueva tendencia que llega a decir que le habría gustado escribir su texto de presentación con una sintaxis en concordancia con las pinturas y los poemas que comenta. Claro que Moreno Villa habla sin reticencias de «superrealismo» y los textos de Hinojosa que prologa llevan el título de «oníricos». «Superrealismo» es para Moreno Villa sinónimo de «simpatía» e «iluminación». Sin duda, la reinterpretación a la que fue sometido el automatismo había disipado los miedos iniciales.

Aun así, mientras que la pintura de estos años ofrece explícitamente sus posibilidades, los rasgos de espontaneidad, inmediatez, instinto, ritmos sincopados e inestables o figuración no premeditada son también rastreables en la poesía, aunque indeterminadamente, sin llegar a configurar un *corpus* poético rápidamente verificable. Moreno Villa e Hinojosa son los poetas que más cercanos parecen mostrarse a la nueva tendencia plástica, quizá por la estrecha relación de ambos con la pintura. Moreno Villa se mostró anticipador en *Colección* (1924) y, sin duda, los poemas y dibujos de *Jacinta la pelirroja* (1929) son los que más le acercan o le implican en este tipo de realizaciones. No en vano, el Moreno Villa pintor y dibujante fue siempre incluido por Gasch en los listados de artistas practicantes de la nueva modalidad plástica. Una nueva modalidad a la que Hinojosa está poéticamente cercano, no sólo en *La Flor de California*, sino también, y con anterioridad, en *Poesía de Perfil* (1925-1926), sobre todo en *La Rosa de los Vientos* (1926-1927) y, en menor medida, en *Orillas de la Luz* (1927-1928). Hinojosa había conocido la nueva pintura en París y allí publicó *Poesía de Perfil;* sus libros están ilustrados por Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Palencia y Peinado, y dedica libros y poemas sueltos, entre a otros artistas plásticos, a sus ilustradores y a Viñes, Cossío y Moreno Villa; todos estos

[16] *Moreno Villa, J.: «Carta al autor», en Hinojosa, J. M.:* La Flor de California, *Madrid, Nuevos Novelistas Españoles (Imprenta Sur, Málaga), 1928, págs. 12-13. Recogido en Hinojosa, J. M.:* Poesías completas..., *obra citada. El texto de Moreno Villa está firmado en 1927.*



pintores eran los representantes más destacados de la fórmula «plástico-poética» promovida por Gasch[17].

No es fácil en otros poetas del grupo generacional encontrar la cercanía «plástico-poética» de Moreno Villa e Hinojosa. A propósito de *El misterio del agua* (1926-1927) de Emilio Prados, Francisco Chica ha hablado de «expresionismo» y «abstracción»[18]. Ambos términos, entendidos no en sus sentidos absolutos sino como sugerencias aproximadoras, pueden ser encontrados en la pintura de estos años de Bores, Viñes, Cossío o Palencia. Expresionismo no como plasmación de lo sentimental sino como inmediatez espontánea del gesto gráfico. Abstracción no como aniconicidad sino como reducción de lo figurativo a sugerencias formales imprevistas, orgánicas, inacabadas. Es más, entre los poemas de Prados en *El misterio del agua* y en *Cuerpo perseguido* (1927-1928) y los dibujos y lienzos de los pintores antes citados existen ciertas similitudes iconográficas que no dejan de ser sorprendentes. La «poética del fluir», que Prados comienza a desarrollar en los dos libros citados, posee cierta relación con la gestualidad fluyente de lo real que los pintores «plástico-poéticos» depositan en sus obras. Aunque hay que decir que Prados manifestó abiertamente su rechazo hacia el predominio de la «intuición» que dominaba la creación española de aquellos años.

6. Apariencia y sobrerrealidad

Con todo, la mención de Prados y de su «poética del fluir» nos lleva a otro estadio de la pintura y la poesía españolas: el que comenzó a desarrollarse en poesía hacia 1929 y en pintura hacia 1931. Sin duda, es la atmósfera de lo surreal, ya «evolucionada», la que envuelve este nuevo momento creador. De nuevo, la actitud de poetas y pintores ante el surrealismo como exégesis estética fue distinta. Los poetas oscilaron en su identificación con el movimiento o en el tipo de relación que quisieron establecer con él. Los pintores no se mostraron tan reticentes o no fueron tan reacios a considerarse implicados en el ámbito surrealista. Piénsese que el origen de la ruptura entre Lorca y Dalí está en esta distinta actitud ante el movimiento y ante el grado de compromiso con él adquirido[19]. Las imprecaciones contra Juan Ramón que Dalí incluye en sus cartas a Lorca a partir de 1928 provienen, sin duda, de que el pintor hace responsable a la influencia del poeta de Moguer del «estado» en que se encontraba la poesía española.

Ante lo surreal, otro elemento básico diferencia a poetas y pintores. Los pintores del 27 que se adentraron en la atmósfera surreal plantearon en primer término conflictos personales en los que la identidad del «yo» y

[17] *Hay que decir, no obstante, que los pintores «plástico-poéticos» recurrieron en sus obras a materiales no-artísticos que mezclaban con el óleo. Este procedimiento no encuentra parangón posible en la poesía, a no ser la tendencia de Moreno Villa a introducir en sus poemas vocablos de uso común «sin registro poético».*

[18] *Chica, F.: «El proceso transmigratorio de Emilio Prados», en Prados, E.:* Poesía extrema. Antología. *Edición, Introducción y selección de Francisco Chica, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1991, pág. 21.*

[19] *La afición «antiartística» de Dalí, más neofuturista que surrealista, por la publicidad como auténtico recinto de una creación acorde con el espíritu contemporáneo, no encontró relación en la poesía, aunque tampoco se manifestó abiertamente en su pintura.*

los problemas derivados de su socialización eran determinantes. Los pintores, a través del surrealismo, también se interesaron por los enigmas del ser en el mundo, pero, a excepción de Dalí y Moreno Villa, nunca personalizaron o subjetivaron sus realizaciones, tendieron a la captación de contenidos universales, en cierto modo conceptuales, a los que se dotaba de cierto aire emblemático o jeroglífico. Quizás el distinto origen social de poetas y pintores marcó el sentido de esta diferencia. Los pintores eran, en su mayoría, autodidactas; el surrealismo supuso para ellos un descubrimiento «formativo» sobre las identidades de la creación. Los poetas, por su parte, en su gran mayoría, y como Dalí y Moreno Villa, ante el surrealismo, vieron entrar en crisis el espíritu de la *paideia*, del hombre cultivado y selecto, en el que habían sido educados. La serie de compromisos vitales, políticos y sociales que el surrealismo implicaba trastocaban el orden social del que provenían.

Pese a estas diferencias de punto de partida, la atmósfera surrealista desarrolló en poetas y pintores una semejante necesidad de definir la sustancia misma de la creación. El resultado acabó revelando un similar sentido de lo *poietico* en ambas esferas creativas. Para Cernuda, la esencia del problema poético consistió en un conflicto entre apariencia y verdad; el sentido del poeta y de la poesía eran para él, citando a Fichte, vislumbrar «la idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia»[20]. Aleixandre dijo que poesía era «clarividente fusión del hombre con lo creado... identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas... profundo misterio»[21]. Para Prados «la verdadera vida está en ese fluido que nos hace estar en comunicación a unos con otros sin poder expresarnos»[22]; para él los objetos físicos emiten un lenguaje que el poeta ha de reconocer. Como ha señalado Francisco Chica, la poesía de Prados es una poesía de la materialidad de las cosas que oscilan entre su carácter físico y el juego mental que suscitan[23]. Con Dalí incluido, aunque a medias, para la mayoría de los pintores y escultores surrealistas españoles, la potencia poética de lo puramente fenoménico es lo que el creador ha de revelar y trasmitir. Así lo expresaron Benjamín Palencia y Alberto Sánchez en los textos con que comentaban sus obras. Palencia llegó a decir: «Hago pintura de sentidos y nunca de ojos... Una mancha de color y una raya puestas con sensibilidad en una superficie, son más que suficientes para despertarnos sensaciones infinitas de las cosas... jugando con la inteligencia y el corazón, libres, para entrar más dentro del espíritu de las cosas...»[24]. La génesis de las obras de Alberto en la visión «otra» de los fenómenos naturales es ampliamente conocida.

Este querer revelar el ser último de los objetos y lo experimentado, más allá de las apariencias, para encontrar una verdad *poietica* era, evidente-

[20] *Cernuda, L.: «Palabras ante una lectura», en* Prosas completas, *Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 872. Véase a este respecto lo comentado por Harris, D.:* La poesía de Luis Cernuda, *Granada, Universidad de Granada, 1992, pág. 34 y ss.*

[21] *En «Poética», recogido en Diego, G.:* Poesía..., *obra citada, págs. 469-470.*

[22] *Recogido por Chica, F. en obra citada, pág. 22.*

[23] *Chica, obra citada, pág. 22.*

[24] *Palencia, B.:* Nuevos artistas españoles, *Madrid, Plutarco, 1931. Recogido por Brihuega, J.:* La vanguardia y la República. 1931-1936, *Madrid, Cátedra, 1982, pág. 63 y ss.*

mente, una actitud que ya el creacionismo había planteado. Ahora se retomaba desprovista de vitalismo y cargada de inquietud existencial. También Breton había acudido a Reverdy para definir la imagen surrealista. Freud había trazado las diferencias entre contenido latente y contenido manifiesto en las imágenes del sueño. Pero la imagen surreal había huido del simbolismo estricto al establecer como norma la presencia de una continua dilación del sentido, eludiendo cualquier tipo de determinación semántica. Dalí, estricto freudiano, mediante procedimientos de desplazamiento y condensación, creó configuraciones icónicas que podrían ser descritas como encabalgamientos frasales incompletos, interferidos, que huían de la determinación semántica mediante continuos procesos de antanaclasis y paranomasia. En la poesía y la pintura españolas adentradas en lo surreal todos estos efectos pueden encontrarse, pero quizá sólo se encuentren en tensión con su antagonista, siempre en oscilación entre la discursividad y el fragmento, entre el fluir incontrolado de palabras e imágenes y la voluntad de reconocimiento semántico, entre el encuentro de lo no analógico y la simbolización conceptual reconocible en un espacio cultural «dado». De alguna manera, los poetas y pintores españoles seguían creyendo en los poderes de la palabra y la imagen. Nuevamente, las extensiones de la herencia simbolista renacieron en la práctica artística española que quería vincularse con la vanguardia.

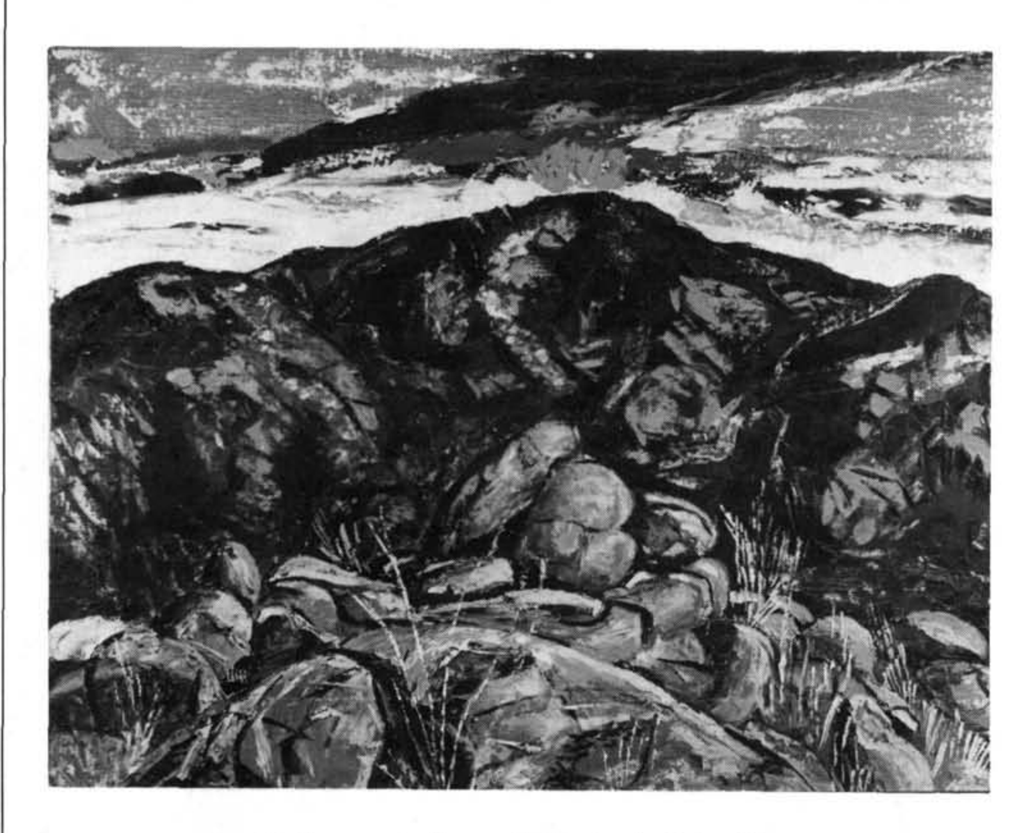
Pero, quizá por ello, pintura y poesía llegaron a compartir un mismo repertorio iconográfico, de las mutilaciones a las formas blandas. En pintura, estos *Leit-Motiven* iconográficos tendieron a explicitarse más en sus propiedades simbólicas descifrables. En poesía son habitualmente presencias depositadas en un escenario de perspectiva en fuga hacia el infinito, por el que el propio poeta camina confundiéndose con ellas, como un insomne alucinado que descubre que lo sobrerreal puede llegar a ser lo real contemplado desde un absoluto extrañamiento[25]. Palencia y Alberto, empeñados en desentrañar un último mito de lo agrario o el descarnado sopor de lo telúrico, no describieron estos escenarios. Escenarios que son reconocibles, acaso, en determinadas obras de Dalí, Moreno Villa, Maruja Mallo, Ángeles Ortiz y en los fotomontajes de Alfonso Buñuel. Es más, al pasear de este caminante, como la pintura de Ángeles Ortiz o Ponce de León, plantean una extraña cercanía entre lo surreal y la Nueva Objetividad, o el realismo mágico, que está por revelar. Y es que las relaciones entre la pintura y la poesía españolas en el ámbito de lo surreal requerían un tratamiento de la misma extensión, o mayor, que el resto de posibilidades planteadas.

[25] *Véase a este respecto lo comentado por Morris, C. B.: «Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista», en* El surrealismo, *edición de Víctor G. de la Concha, Madrid, Taurus, 1982, págs. 299-302.*

Final

En definitiva, entre caminos que se cruzan o corren en paralelo para volver a cruzarse, es posible hablar de una *mnemosyne* en la creación española de estos años. Y ello a pesar de que todo lo que pueda decirse sobre el asunto sea, por el momento, un vaivén de aproximaciones.

Eugenio Carmona



Piedras y atardecer, **de Benjamín Palencia**



La música y la generación del 27

Cuando nos adentramos en la vida y en la obra del arcipreste de Hita, de Juan del Enzina, Lucas Fernández, Lope de Vega, Cervantes, Arguijo, Tirso de Molina, Calderón de la Barca y tantos otros clásicos de nuestras letras, cuando leemos en el *Libro de descripción de verdaderos retratos...* (Sevilla, 1599) de Francisco Pacheco, los «Elogios» del maestro Francisco Guerrero o del racionero Francisco Peraza, nos causa extrañeza el progresivo descrédito social de la música en nuestro país. Ciertamente la música ha contado muy poco para los cultivadores de las artes y de las letras en España, después de aquella dichosa edad hasta nuestros días.

Excepciones como la obra de Goya, la poesía de Iriarte, los artículos de Larra, los casos de Bécquer, de Galdós... no hacen sino confirmar la regla del despego, la ignorancia, cuando no el desdén, de nuestros intelectuales por el arte de los sonidos. Acaso por ello resulte sorprendente la muy distinta actitud de los miembros de la llamada generación del 27, o de la República, buena parte de cuyos escritores no trataron a la música... «música celestial».

En primer lugar porque los propios músicos —tanto intérpretes como, y sobre todo, creadores— empezaron a tomar una actitud también nueva frente al hecho musical y consiguientemente, a predicar con el ejemplo. Por eso es conveniente que demos un repaso a lo que fueron aquellos años, en los que la música corrió paralela a la brillante y desenfadada generación poética que cerró filas en torno al tercer centenario de la muerte de Góngora en 1927, aunque no todos fueran gongoristas.

El fin del nacionalismo

Las corrientes nacionalistas de la música europea aplicadas en su momento histórico a lo español por compositores menores como Manuel García, Melchor Gomis, Eduardo Ocón, Pablo Sarasate (que era un gran violinista, pero un creador de escasa ambición) y otros, empezaron a adquirir relieve hacia 1885, con las primeras obras de nivel internacional de Albéniz y Granados. Pero ese nacionalismo, de signo posromántico, empezó a manifestarse inoperante allá por los 20. La persistencia de un tipo de música de concierto, casi fiel trasunto de la música tradicional, sólo tenía validez de puertas adentro, pero carecía de interés entre los públicos medianamente desarrollados.

El primero en darse cuenta de ello fue Manuel de Falla, que había representado un papel esencial en la etapa citada. Falla imprimió un giro de ciento ochenta grados a su estética, justamente en el momento preciso.

El movimiento renovador por él acaudillado podía haber tenido mucha mayor trascendencia de la que tuvo, si la guerra civil no lo hubiera truncado en flor.

La crítica y la historiografía españolas de la década 1921-1930, incidieron favorablemente en aquella eclosión musical, y bastaría citar, para confirmarlo, el nombre señero de Adolfo Salazar, cuyos escritos siguen hoy en circulación en modernas ediciones. El crítico y compositor Juan José Mantecón, que firmaba en *La Voz* como Juan del Brezo, acierta al decir: «Salazar fue el primero en España en señalar el fenómeno Debussy, Stravinsky, Ravel...», y añade más adelante: «Todos los reinados necesitan paladín para su instauración, Salazar lo es no sólo de la música, sino de todo arte moderno, en el que derrama su actividad, fortificada no sólo por el discurso, sino también por la elocuencia, más viva aún, de los hechos».

Otro crítico que formó en las filas del vanguardismo fue el del diario *La Tribuna*, Carlos Bosch. En su conocido libro de memorias *Mnéme* afirma: «Adolfo Salazar y yo fuimos, desde luego, paladines de la buena causa; los zarzueleros sabían que no contaban con nosotros, como tampoco con el crítico de *La Voz*, Juan José Mantecón...».

Bosch estaba convencido del mal que causaba a la música española un periodismo conservador, sin sentido crítico alguno, que no hacía sino secundar la vulgaridad general.

«Habíamos de recoger —dice— el léxico de actualidad, colocándonos a la altura de otras naciones. Se imponía aclarar conceptos y arrojar del templo a los mercaderes, cosa más difícil por el desamparo en que se tenía a nuestros músicos sinfónicos, sin público afecto, sin prensa y sin ambiente».

Esa fue otra de las misiones de Adolfo Salazar en su actividad al frente de la Sociedad Nacional de Música, en el Ateneo, en la Residencia de Estudiantes —en aquellos años, el mayor foco de europeísmo y modernidad de España—, en la Sociedad Internacional de Música Contemporánea y en la Junta Nacional de Música, durante los primeros años de la República.

Dar a conocer la música nueva, tratar de llevarla a las mejores tribunas de difusión (por ejemplo: *Unión Radio* que dirigía Ricardo Urgoiti, y desde cuyo «Altavoz» se propagó en buena medida, sobre todo cuando fue director musical del mismo Salvador Bacarisse, uno de los compositores más prolíficos de cuantos surgieron en aquellos años). También *Filmófono*, compañía productora e importadora de películas, fue un gran apoyo para el grupo de jóvenes músicos. Remacha, por ejemplo, trabajó allí para Luis Buñuel, y puso música a *La hija de Juan Simón*.

Hay que aludir, en primer lugar, al llamado «grupo de los ocho» de Barcelona, anterior y bastante más heterogéneo que el de Madrid, pero con poderosas individualidades. Estaba integrado por Baltasar Samper (1888-1966), Juan Gibert Camins (1890-1967), Agustí Grau (1893-1966), Federico Mompou (1893-1987), Eduardo Toldrá (1895-1962), Robert Gerhard (1896-1970), Manuel Blancafort (1897-1987) y Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962). No vamos a detenernos en perfilar sus figuras, algunas de enorme relieve, como las de Mompou, Toldrá y Gerhard. En el entorno de este grupo encontramos a otros autores como Jaume Pahissa (1880-1969), con una obra interesante en los géneros sinfónico, de cámara y lírico. Pahissa, a quien debemos una excelente biografía de Falla, hizo uso de procedimientos personales, que él denomina «intertonalidad». Joaquín Homs (Barcelona, 1906) es asimismo personalidad destacada que desde sus primeros intentos compositivos se apartó de los caminos trillados del nacionalismo. Al permanecer en España tras la guerra, Homs se convirtió en un creador solitario, sosteniendo valerosamente su postura estética, adscrito al dodecafonismo y al atonalismo (es discípulo de Gerhard). Así pasó a ser un ente raro en la triste etapa que siguió a la contienda 1936-39, caracterizada, como ha escrito Llorenç Barber, por el rechazo absoluto de toda novedad (bien instalados en un cómodo lenguaje tonal) y la afirmación de un nacionalpatriotismo o, en el mejor de los casos, de un neoclasicismo galante y descomprometido.

Es evidente que las difíciles circunstancias políticas que sufrió España a partir de 1939 facilitaron el aislamiento y la incomunicación con las corrientes musicales ultrapirenaicas. Además, el exilio de la mayor parte de los miembros de la generación de la República, el silencio de otros y la acomodación de unos pocos al pensamiento y directrices oficiales, dejaron huérfano al país de verdaderos maestros que pudieran mantener al día y hora europeos a nuestra música.

Aun así, es justo recordar a algunos hombres-puente como el donostiarra Francisco Escudero (1913), el gerundense Xavier Montsalvatge (1912), el salmantino Gerardo Gombau (1906-1971), éste último, profesor en Madrid. Todos ellos han sabido desarrollar un lenguaje moderno y estimulante para el necesario movimiento de renovación y «aggiornamento» llevado a cabo por la llamada hoy «generación de 1951».

Y volviendo a la generación de la República, otro grupo a tener en cuenta sería el valenciano, aunque no se constituyese como tal, en el que debe mencionarse a Manuel Palau (1893-1967), Rafael Rodríguez Albert (1902-1979), José Moreno Gans (1897-1976), Vicente Asencio (1903-1979), Joaquín Rodrigo, Jaime Mas Porcel, Carlos Palacio...

En todos ellos, como en casi todos los compositores de esta promoción, aparte de la admiración hacia el último Falla, se da un gran respeto por la figura del alicantino Oscar Esplá (1889-1976) que aportó sus mejores creaciones en la década de los veinte y mantuvo una fecunda relación con escritores como Gabriel Miró o Rafael Alberti. Esplá había estrenado en 1924 una obra maestra, su cantata *La nochebuena del diablo*, y fue considerado «hermano mayor» por los hombres del 27, que veían en él uno de los músicos más personales del momento, capaz de transmutar con sabiduría el documento folklórico, e incluso reinventarlo.

Finalmente, el llamado «grupo de los ocho» de Madrid (que, en realidad, fueron nueve) estaba integrado por Juan José Mantecón (1896-1964), Fernando Remacha (1898-1984), Salvador Bacarisse (1898-1963), Rodolfo Halffter (1900-1987), Julián Bautista (1901-1961), Gustavo Durán (1906-1969), Gustavo Pittaluga (1906-1975) y Rosa García Ascot (1906), la única superviviente del grupo. Junto a todos ellos, aunque no perteneciese oficialmente a los ocho, estaba Ernesto Halffter (1905-1989), discípulo directo, como Rosa, de Manuel de Falla. Hay que añadir aquí al teórico, compositor, mentor del grupo y gran crítico, Adolfo Salazar (1890-1958).

En una ciudad como Madrid, rompeolas de todas las regiones españolas en virtud de su capitalidad, había, por supuesto, otros muchos compositores que participaron, en mayor o menor medida, del ideario común al «grupo de los ocho». Toda una promoción cuyo objetivo era incorporar la música española a las más avanzadas corrientes europeas, dando continuidad a las conquistas técnicas y estéticas de Falla. Recordemos los nombres del madrileño Enrique Casals Chapí, del citado Gerardo Gombau, del leonés Evaristo Fernández Blanco, del murciano Mario Medina, del palentino Victorino Echevarría, de quien son, por ejemplo, estas significativas palabras: «Los problemas del compositor nunca se acaban. Yo considero ya pasada la estética de algunas obras mías de sólo hace diez años. Todos los compositores forman la raíz, el poso indeterminado que presta el influjo necesa-



rio. Quizá Bartok y Stravinsky me impresionan particularmente más que los típicamente nacionalistas, de concepto más rebasado. Nada me asusta más que el que puedan tildarme, con razón, de quietismo».

Pese al rechazo de estas promociones a utilizar el folklore poco elaborado, se dio en esta época un gran interés por la música tradicional, que desaparecería a gran velocidad arrollada por el progreso. Recordemos los esfuerzos en este sentido, del aragonés Ángel Mingote, del mallorquín Baltasar Samper, del burgalés Antonio José o del asturiano Eduardo Martínez Torner. Junto a este último trabajó el musicólogo y compositor Jesús Bal y Gay en la recopilación del acervo popular de Galicia. Otros autores dignos de mención son el burgalés Esteban Vélez, los andaluces hermanos Font de Anta y José Muñoz Molleda, el navarro Jesús García Leoz, la asturiana María Teresa Prieto, el filipino Federico Elizalde o el arquitecto madrileño Manuel Martínez Chumillas. Entre los vascos recordemos a Andrés Isasi, a Tomás Garbizu, Jesús Arámbarri, José María Franco, Pablo Sorozábal y, entre los catalanes que no estaban en el «grupo de los ocho» de Barcelona, a Nin Culmell (que fue alumno de Falla y hoy reside en Estados Unidos), José Valls, Joan Massiá, compositor y violinista de fama internacional, Gaspar Casadó (lo mismo, en violonchelista), Cristóbal Taltabull, fundamental en su labor orientadora y de formación de las nuevas generaciones, Rosendo Llates, Joaquín Serra o el mallorquín Joan María Thomas, gran amigo de Falla y animador de la vida musical de la isla durante muchos años. En fin, toda una pléyade de maestros que, en algún sentido, cumplen con las notas que Gerardo Diego aplica en su *Antología* a los poetas del 27, tantas veces, por cierto, puestos «en solfa» (en el verdadero sentido), por estos músicos. En primer lugar, un alto grado de cultura. Luego, una concepción de arte como un oficio muy serio, muy importante. Finalmente, la necesidad de trabajar bien, mirando siempre hacia la perfección formal y conceptual.

Respecto al paradigmático grupo de Madrid, junto a ciertas características que se les han atribuido —y que no son comunes a todos— como el ingenio, la ironía a través de los más sorprendentes recursos tímbricos, hay una que parece unificar tendencias y es la forma de tratar el canto popular. Aquí se intenta una recreación de las cadencias, de las inflexiones melódicas del documento tradicional. El lenguaje armónico es más atrevido y el ropaje orquestal, las estructuras formales, todo, va a ofrecer una estética más avanzada, mayor elaboración y cierta agudeza que les da absoluta actualidad.

Uno de los miembros del grupo madrileño, Rodolfo Halffter, ha explicado bastante bien la postura de su generación entre la creación musical (Ver *Lección Magistral dictada en el Paraninfo de la Universidad de Grana-*

da al inaugurarse el VII Curso «Manuel de Falla» en 1976, en Antonio Iglesias: *Rodolfo Halffter, su obra para piano*, Madrid 1979). Intentaré resumir sus premisas:

— Acercamiento a las disciplinas intelectuales.

— Búsqueda de una nueva objetividad antirromántica, nacida en París en 1914.

— Hacer música pura, arte puro, espíritu innovador que propicie otro neoclasicismo; nada de autobiografías musicales.

— Crear únicamente objetos sonoros delimitados por su estructura formal, pues en la música, contenido y forma son una misma cosa.

— Rehacer el *métier* y la forma en cada ocasión, ya que la música es, en sí misma, un fin, y cuanto mejor hecha esté, mejor.

— Trabajâr para los demás y comprometerse, si llega el caso.

— Hacer que la música procure una gozosa elevación de ánimo.

— Ser ceñidos, ir al grano, prescindir del relleno con material improcedente.

— Rehuir la grandilocuencia, no ser farragosos.

— Tomar el canto popular como «ente abstracto» cuya riqueza (rítmico-armónico-melódica) suministra materia prima para estructurar esas obras objeto, de acuerdo a un plan formal muy estricto.

Estas notas no fueron seguidas por todos los miembros del grupo y ni siquiera se mantuvieron vigentes mucho tiempo entre ellos, y no porque la guerra les dispersara (se ha dicho que, en cualquier caso, cada uno hubiera sido lo que fue, con exilio o sin él), sino porque hay una distancia grande entre las premisas estéticas y la realidad viva del hecho musical. Un sistema rígido llega a inmovilizar el arte que de él se valga, y ciertamente el canto popular, manipulado por alguno de estos compositores, perdió fragancia. Tal vez se intelectualizó en exceso, pues ya no era asumido apasionadamente, sentimentalmente, como en la generación anterior, sino como entidad fosilizada, necesitada de actualización.

En 1932, dos años después del célebre concierto en la Residencia de Estudiantes (15 de diciembre de 1930) en el que Pittaluga hizo la presentación del «grupo de los ocho» a modo de manifiesto de la generación, Salazar hacía amargas advertencias: «El espectáculo que parece ofrecer al observador cada promoción nueva, esto es, las contemporáneas de la que en España puede llamarse "generación de la República" es ese, no muy edificante. Se trabaja muy de prisa y cada penosa conquista en la técnica de los maestros se ha convertido en bagatela sin importancia en los actuales... Se corre por correr, no por llegar a parte determinada. Las audacias de otro tiempo se han convertido en tópicos de una vulgaridad perfecta y sin propósito alguno. Así, escribir en novenas equivale hoy a la escritura en terceras de Donizetti. Una fórmula sustituye a la otra, y las nuevas fórmulas, desarrai-

gadas de un sentido original, hacen un rumor de cáscaras vacías. La nueva promoción se halla en la encrucijada. En entredicho. O afirma el terreno conquistado o lo echa todo a perder».

Apuntábamos al comienzo de este artículo un hecho en cierto modo extraño, en un país de tan precaria formación musical como es el nuestro y más aún entonces, apenas superada la oligarquía y el caciquismo que denunció Joaquín Costa. Y es que los intelectuales de aquella «Edad de Plata», por emplear la fórmula de José Carlos Mainer, se acercaron a la música como no lo habían hecho desde el Siglo de Oro, e incluso la practicaron con acierto. Jesús Bal y Gay ha hecho historia, por ejemplo, de lo que fue la música en la Residencia (Ver: John Crispin: *Oxford y Cambridge en Madrid. La Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural,* Santander, 1981), por la que pasaron Ravel, Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Wanda Landowska, Curt Sachs... sin contar los españoles, desde Falla, Turina y Conrado del Campo —otro de los grandes maestros en el verdadero sentido de la palabra—, hasta intérpretes de la talla de Ricardo Viñes, Pilar Bayona, el violinista Sedano o la bailarina Pilar López. El poeta José Moreno Villa, en su *Vida en claro,* nos dejó la crónica viva de aquella feliz etapa de la vida cultural madrileña.

Sería digno de un largo estudio la relación con la música de poetas como Federico García Lorca, el citado Moreno Villa o Rafael Alberti. Los tres, por otra parte, excelentes dibujantes. Si Lorca fue un notable recopilador y armonizador de cantos populares andaluces, Gerardo Diego fue un excelente pianista, que pasaba de Chopin a Debussy, en la poesía y en el teclado, con la misma facilidad y acierto. Sus sonetos a Beethoven, a Schubert, a Schumann, a Ataúlfo Argenta, su extenso poema a Fauré, sus palabras sobre Rodrigo y tantos otros escritos musicales, le definen como uno de los más sutiles catadores de música de su generación. También Bergamín, que rebuscaba en las tiendas de segunda mano viejas grabaciones de zarzuela, era un apasionado de la música, como Altolaguirre, o como Cernuda, cuyo *Mozart,* «voz más divina que otra alguna», sigue siendo un modelo de entendimiento de lo que su música significa para el hombre de hoy, y hasta poetas no relacionados con la música por sus mismos lectores, léase Jorge Guillén, han dado muestras de perspicacia musical en poemas como *El concierto,* «absoluto de instantes el uno para el otro ya inminente», definiendo a la música como «culminación de realidad» o «suprema realidad».

No trazaremos la semblanza de cada uno de los integrantes del «grupo de los ocho» de Madrid. Por fortuna, cada vez va en aumento la bibliografía del grupo, y nuevas grabaciones, conciertos y exposiciones nos van permitiendo conocer mejor la vida y obra de cada uno de sus componentes. Tal vez tenga algo de razón Valls Gorina al asegurar que «cuantos milita-

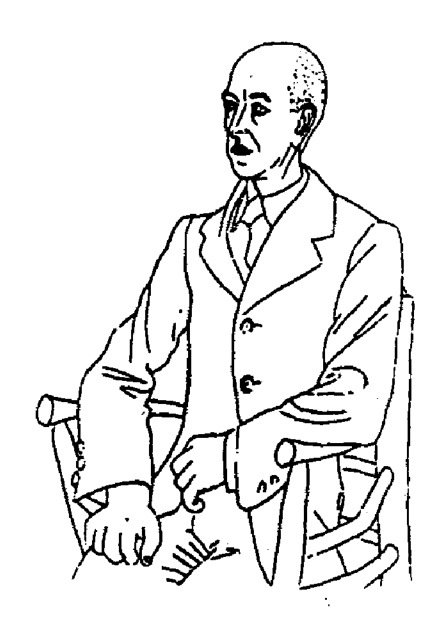
ron en la divisa de este grupo creyeron de buena fe, pero un tanto a la ligera, que sus creaciones y logros obedecían a los postulados de la "modernidad" entonces vigente, y no a la efímera moda que en aquellos instantes imperaba, lo cual es en última instancia, y en muchos aspectos, lo que realmente ocurrió».

En efecto, muchas obras de la época, como afirma Ruiz Coca, «se quedaron en el pastiche, en la simple alusión, o en la leve pirueta ingeniosa», pero también hemos de convenir en que aquel movimiento tuvo mucho, muchísimo más de positivo que de negativo, aunque sólo fuese por haber aspirado a librar a la música de su servidumbre sentimental.

En todo caso, los caminos abiertos por esta fecunda era de nuestra música, la postura espiritual adoptada por sus protagonistas frente al proceso y resultados de la creación, son, pese a la diáspora tras el desastre de la guerra, una de las aventuras estéticas más sorprendentes del arte en un país un tanto invertebrado y francotirador. Por necesidad, claro, no por vocación.

Falta mucho por hacer en favor de esta generación, desde catalogar sus obras hasta editarlas, aunque ya vamos teniendo trabajos ejemplares al respecto. Al enaltecer y difundir la obra de nuestros artistas, nos enriquecemos y ganamos respeto y reconocimiento ante nosotros mismos y ante el mundo civilizado.

Andrés Ruiz Tarazona



Manuel de Falla, por Picasso

La generación del 27 y el cine[1]

Los balbuceos del cine español

El cine español había conocido su expansión inicial entre 1897 (año en que se abre en Barcelona el primer salón permanente) y 1916 (en el que se superan las mil salas). Aunque en ese intervalo se logra poner en pie una embrionaria infraestructura industrial que permite las exportaciones a Hispanoamérica y Filipinas, no se aprovechó el descalabro de las cinematografías italiana y francesa durante la Gran Guerra para afianzar unos logros todavía muy precarios. Y esa es la razón por la que, tras 1918, España —como tantos otros países— cae bajo la influencia americana.

En esta primera hora, junto al cine documental y la españolada más o menos montaraz, predominan las adaptaciones de obras literarias, que no perdonan ni a clásicos ni a modernos *(Don Quijote, La gitanilla, Terra baixa...)*. Tampoco faltan los escritores que se ponen detrás de la cámara para controlar las versiones fílmicas de sus escritos: *Sangre y arena* (1916) de Blasco Ibáñez, *Los intereses creados* (1918) de Benavente, *La casa de la Troya* (1925) de Alejandro Pérez Lugín... Alguna de ellas, como *La hermana San Sulpicio* (1928) de Armando Palacio Valdés, dirigida por Florián Rey, supone un gran éxito y el descubrimiento de la máxima estrella del momento, Imperio Argentina.

Varias de estas películas, rodadas en la década de los veinte, reflejan ya la hegemonía fílmica de Madrid y Valencia respecto a Barcelona, primitivo foco de la industria cinematográfica. En la capital de España se darán cita una serie de realizadores como José Buchs o Benito Perojo que explorarán una veta populista y sainetera que vendría a equivaler en las pantallas a las zarzuelas y comedias de Arniches y los hermanos Álvarez Quintero, que se ofrecían en los escenarios.

Esa será también una de las especialidades de Florián Rey, quien comenzó como actor en *La verbena de la Paloma* (1921) de José Buchs y alcanzó

[1] *Para esta panorámica tengo en cuenta: Juan Antonio Cabrero,* Historia de la cinematografía española, *Madrid, 1949; Fernando Méndez-Leite,* Historia del cine español, *Rialp, Madrid, 1965, 2 vols.; Augusto M. Torres (Ed.)* Cine español: 1896-1983, *Ministerio de Cultura, Madrid, 1984 (Edición actualizada* Cine español: 1896-1988); *Emmanuel Larraz,* Le cinéma espagnol, des origines à nos jours, *Les Editions du Cerf, Paris, 1986; Manuel Rotellar,* Cine español de la República, *Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1977; Román Gubern,* El cine sonoro en la segunda República: 1929-1936, *Lumen, Barcelona, 1977; José María Caparrós Lera,* El cine republicano español: 1931-1939, *Dopesa, Barcelona, 1977; VVAA,* Spagna Anni 30, *Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza, Torino, 1990.*

una de las cumbres del cine mudo español en 1929 con *La aldea maldita,* cinta que conoció gran éxito en España y en París, al ser proyectada en la muy exclusiva y selecta sala Pleyel. Muchos apreciaron en ella una excelente asimilación de la vanguardia soviética, por más que vista desde la distancia haya que matizar tal estimación ante el lastre que supone ese sentido del honor calderoniano que constituye una de las plagas fílmicas de esta época, y de buena parte de la producción de Florián Rey[2].

La primera película hablada española, *El misterio de la Puerta del Sol,* la rodó Francisco Elías en 1930, con un sonido muy deficiente que sólo logró mejorarse en 1931. De ahí que el desarrollo del cine mudo coincida en nuestro país con el reinado de Alfonso XIII y el advenimiento del sonoro con el de la Segunda República. Entre 1931 y 1936 se consolida la producción y los estudios empiezan a estar relativamente bien equipados. Surgen en Barcelona compañías como Orphea y Star Films, en Madrid CEA y ECESA, y en Valencia CIFESA. Esta última debuta en 1934 con una versión sonora de *La hermana San Sulpicio,* cosechando de la mano de su realizador, Florián Rey, otros éxitos como *Nobleza baturra* (1935) y *Morena clara* (1935-36) o, bajo la dirección de Benito Perojo, *La verbena de la Paloma* (1935). A ellas habría que añadir Filmófono, de la que son socios Ricardo María Urgoiti y Luis Buñuel. Aunque esta última firma constituye un caso aparte, predominan los planteamientos conservadores, con el auge del melodrama clerical *(La hermana San Sulpicio* y *El cura de aldea* de Francisco Camacho son buenos ejemplos), los géneros folklóricos y musicales (que pueblan la pantalla de cantantes, como Angelillo, Miguel Fleta, Concha Piquer, etc.) o las comedias (Edgar Neville, José Luis Sáenz de Heredia...)[3].

Pero lo cierto es que en 1934 se sucede una auténtica oleada de logros comerciales nada desdeñables, que deberían haber sentado las bases de una industria nacional: «Siendo una de las más antiguas del mundo, [la cinematografía española] apenas había podido ofrecer tres o cuatro films de cierto interés en toda la etapa muda, uno de ellos la tan traída y llevada *La aldea maldita,* de Florián Rey. Y en cuanto a la sonora, puede decirse que, en 1934, dejando aparte las películas rodadas en español en París y Hollywood, el cine autóctono seguía a tientas, inseguro aún de sus posibilidades. Eso sí, dentro de muy poco —en realidad, catorce días a partir del estreno de *La hermana San Sulpicio,* con la que debutaba la nueva marca CIFESA— se produciría un estallido inesperado de títulos, de estrellas y de directores, que rompería los mercados de nuestra lengua aunque, por desgracia, sólo duraría el escaso par de años que mediaban con la desdichada guerra civil»[4].

Con todo, el aumento del número de salas fue mucho más espectacular que el de la producción, que se había encarecido enormemente con el sono-

[2] *Una considerable curiosidad fílmica reviste* La malcasada *(1926) de Francisco Gómez Hidalgo, quien aprovechó las peripecias que le brindaban las andanzas de un torero mexicano por España para hacer desfilar por la pantalla a buena parte de las celebridades del momento, entre ellas Rusiñol, Sánchez Mejías, Fleta, Fernández Flórez, Valle-Inclán o el joven y prometedor general Francisco Franco.*

[3] *Sobre CIFESA resultan de consulta imprescindible los libros de Félix Fanés* Cifesa, la antorcha de los éxitos *(Valencia, 1981) y* El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol (1932-1951), *(Valencia, 1989), además del n.º 4 (1990) de la revista* Archivos, *de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana.*

[4] *José Luis Borau,* El caballero D'Arrast, *Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1990, pág. 133.*

ro. Y, dado que en la etapa republicana sólo se ruedan en España algo más de un centenar de películas habladas, el abastecimiento corría el riesgo de caer en manos americanas. Esta colonización, que fue denunciada repetidamente por la revista *Nuestro Cine* fundada por Juan Piqueras, explica que cuando se celebra en 1928 el Primer Congreso Español de Cinematografía se pide como gran reivindicación la obligatoriedad de exhibir cinco películas españolas por cada cien extranjeras[5].

Tal hegemonía del cine americano enmarca un curioso pasaje de nuestra historia cultural, merecedor de un breve inciso, al implicar de lleno el sustrato fílmico que nutre a la generación vanguardista que nos ocupa. Me refiero a la emigración española a París y Hollywood entre 1930 y 1935 para trabajar con la Paramount, la Metro-Goldwyn-Mayer y la Fox (que por sí sola llegó a producir 38 películas)[6]. En los estudios parisinos de la Paramount en Joinville trabajaron, entre otros, Perojo y Florián Rey y los actores y actrices Miguel Ligero, Rosita Díaz Gimeno, José Isbert e Imperio Argentina, quien dio la réplica a Carlos Gardel y Maurice Chevalier en cintas como *Melodía de arrabal* o *El teniente seductor.*

En cuanto a Hollywood, el primero en intentar su conquista fue Edgar Neville, quien gracias a su simpatía y título nobiliario de Conde de Berlanga tuvo acceso familiar a los más reservados ambientes de la ciudad, desde la casa de Chaplin o Douglas Fairbanks y Mary Pickford hasta el castillo de San Simeón de William Randolf Hearst. Fue él quien arrastró a Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio, Antonio Lara «Tono», Miguel Mihura y Eduardo Ugarte. Este último colaboraría con Lorca en «La Barraca» y en Filmófono con Buñuel (quien, por cierto, coincidiría con parte del grupo en 1930 al ser reclamado por la MGM gracias al sonado escándalo parisino de *La edad de oro).* Todos ellos trabajaron en Hollywood en las versiones españolas de las productoras americanas[7].

El principal problema en aquellas versiones lo constituyó el acento, la llamada «guerra de la Zeta», ya que los actores hispanoamericanos y los españoles, además de usar diferentes modismos, tenían distinta pronunciación. Como los estadounidenses veían obstaculizado el trabajo en los platós con interminables discusiones en las que no podían saber quién llevaba la razón, Edgar Neville propuso al todopoderoso productor ejecutivo Irving Thaelberg que se llamara como árbitro a alguien de prestigio indiscutible. Y así fue como en 1931 se apeló a la autoridad de Gregorio Martínez Sierra, quien se incorporó acompañado de su mujer, María, y de la primera actriz Catalina Bárcena. En aquella época Martínez Sierra era muy popular, sobre todo gracias a su célebre *Canción de cuna,* que había sido la pieza española más representada en los años veinte y recorría con gran éxito los escenarios españoles y americanos, hasta el punto de permanecer

[5] *De las 543 películas distribuidas en España durante 1928, 420 eran americanas, 65 alemanas, 20 inglesas, 20 francesas, 10 italianas y 8 españolas. La exportación del cine español a los EE.UU había descendido entre 1927 y 1928 de 40.285 pies de película a 1.100* (The Film Daily Year Book of Motion Pictures and Weekly Film Digest, *New York, 1930, pág. 1045, cit. por C.B. Morris,* This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936, *Oxford University Press, 1980, pág. 31).*

[6] *Se han ocupado de esta cuestión Álvaro Armero y Juan Antonio Molina Foix en «Escritores españoles en Hollywood».* Poesía, *n.° 22, 1978, págs. 81-125.*

[7] *De esas convenciones se burló donosamente Jardiel en su comedia* El amor sólo dura dos mil metros. *Por su parte, Louis King llevó a la pantalla* Angelina o el honor de un brigadier.

tres años en Broadway. Además, frente a las películas que malamente disimulaban su origen yanqui, él revitalizó el cine español en Hollywood con temas pensados desde el principio desde nuestras coordenadas culturales. Esta presencia española declinó a partir de 1934, en que se impuso el sistema del doblaje, que llevaría a la capital del cine americano a otros compatriotas, como Luis Buñuel, quien ya había trabajado para la Warner Brothers en París hasta 1935 y lo haría en Los Ángeles entre 1944 y 1946.

Hasta cierto punto constituye un derivado de aquella aventura americana una película que, por su contexto cultural y colaboradores, viene a ser un equivalente de la mezcla de tradición y vanguardia sobre la que operó la generación del 27. Me refiero a *La traviesa molinera* (1934), dirigida por el vascofrancés Harry d'Abbdie d'Arrast sobre un guión escrito por él y Edgar Neville, con decorados de Santiago Ontañón, que interpretaba, además, al molinero. Charles Chaplin confesó que sería su elegida si tuviese que salvar una cinta en el incendio de una filmoteca, pero, desgraciadamente, hoy no se conserva ninguna copia, por lo que hemos de conformarnos con los testimonios de quienes llegaron a verla. Fue considerada de forma unánime la mejor película rodada en España. En su crónica en *Diario de Madrid* —titulada, significativamente, «España en un film»— Benjamín Jarnés afirma que en ella se empieza a ver nuestro país en la pantalla, mientras Gerardo Diego, al ocuparse de la partitura de Rodolfo Halffter, resalta su digna independencia respecto al *Sombrero de tres picos* de Falla, proponiéndola como arranque de una música cinematográfica española a la altura de las mejores de Europa[8].

El inexistente cine español de vanguardia

Con las muchas lagunas y el inevitable esquematismo que se deriva de su brevedad y carácter panorámico, el que precede es, sobre poco más o menos, el contexto cinematográfico de producción interna en el que hubo de desenvolverse en España la generación de la vanguardia, también llamada «generación del 27». A ello habría que añadir los no muy estimulantes precedentes legados por las anteriores promociones de intelectuales en su consideración del cine. No es ninguna casualidad que —al margen de pioneros como Segundo de Chomón— hasta la que nos ocupa no surja ninguna gran figura en nuestro cine, y que sea entonces justamente cuando emerja el indiscutible Luis Buñuel.

José María García Escudero ha lamentado la fría acogida que los noventayochistas y la generación de Ortega dispensaron al cine, ya que por la brecha no cubierta por ellos «iban a precipitarse las gentes de novela y

[8] *Gracias al citado libro de José Luis Borau* El caballero D'Arrast *contamos ya con un muy completo repertorio de datos sobre Harry d'Abbadie d'Arrast y del Hollywood de la época. En él se reproducen los dos comentarios de Jarnés y Diego y el guión de* La traviesa molinera. *Julio Pérez Perucha ha señalado en su libro* El cine de Edgar Neville *que, al adaptar Berlanga un guión de Neville* (Quince años) *para hacer* Novio a la vista, *completaba el puente tendido por éste entre la generación de Buñuel y la de Berlanga.*

de teatro, reproduciendo aquí la invasión que sufrió el cine en todo el mundo». De ese malentendido exceptúa justamente al grupo que marchó a Hollywood, y que regresó con una meridiana claridad de ideas respecto a las diferencias en los métodos de trabajo que cabía aplicar en escenarios y platós. Algo que ni siquiera llegaron a sospechar los Linares Rivas, Quintero, Muñoz Seca o Benavente, que se quedaron aquí y, a través de productoras como la CEA, determinaron lo que sería nuestro cine sonoro[9].

Como escribía Juan Piqueras al comentar el trabajo de los dramaturgos metidos a guionistas o dialoguistas de cine: «Es mejor carecer de cinema nacional que llevar a nuestras pantallas las obras teatrales de los Quintero, los Muñoz Seca, los Pedro Mata, los Arniches, los Benavente y los Linares Rivas, realizadas por toda esa caterva de indocumentados que han venido haciéndolo en España y, algunas veces, fuera de ella»[10]. De ahí que Ramón Gómez de la Serna, en una sesión dedicada en Pombo al cine sonoro, sentenciara lúcidamente que el nuestro se renovaría cuando desaparecieran los actores y directores actuales y surgiera gente cultivada y con aptitudes intelectuales: «Ahora hará el cine nuevo un joven nuevo. Un chico de carrera, un intelectual. Una mujer moderna, culta, de hoy, física y espiritualmente... Esperemos estos hombres, que harán un nuevo arte. Una nueva literatura cinematográfica. Cuando surjan, España también tendrá su cinema»[11].

Así pues, la precaria infraestructura industrial del cine español estaba, en términos generales, en manos de una burguesía tan poco dada a aventuras estéticas como la que asistía al teatro. Ello afectaba de manera directa a las posibilidades de un cine que plasmara en la pantalla la gran revolución de los lenguajes artísticos llevada a cabo entre 1910 y 1930. A partir de esta última fecha las producciones independientes serán cada vez más difíciles, por un lado por resultar más caras debido al sonoro y, por otro, porque esta modalidad de cine cortó muchas de las vías de experimentación al reforzar la vocación realista que alentaba en el lenguaje fílmico. No es casualidad que Buñuel —que, no se olvide, trabajó con equipos profesionales muy cualificados— ruede sus dos películas más vanguardistas *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930) en los dos últimos años de ese tránsito, con dinero propio o bajo un mecenazgo irrepetible, debiendo recurrir a la lotería para *Tierra sin pan* (1932) e incurriendo ya en el cine comercial a partir de 1934.

Según todos los testimonios de la época, fue justamente el director aragonés el introductor del cine de vanguardia en España, en algunas sesiones en la Residencia de Estudiantes y, sobre todo, gracias al Cine Club Español de *La Gaceta Literaria*. Allí hablaron, presentando las películas, Pío Baroja (al pasarse una versión de *Zalacaín el aventurero)*, Ramón Gómez de la Ser-

[9] *José María García Escudero, «Los intelectuales españoles ante el cine»,* Cinema Universitario, *n.º 9 y* Cine español, *Rialp, Madrid, 1962. En efecto, el cine mudo español esta ya jalonado de adaptaciones teatrales:* Don Álvaro o la fuerza del sino *(1907-10),* Don Juan Tenorio *(1907-10 y 1921),* El alcalde de Zalamea *(1914),* La malquerida *(1914),* Los intereses creados *(1918),* La madona de las rosas *(1920),* El gran galeoto *(1924),* El médico a palos *(1926),* Las estrellas *(1927). Inevitablemente, esta tendencia se multiplicó con el advenimiento del sonoro. El libro de Rafael Utrera* Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo *(Universidad de Sevilla, 1981) ha matizado este rechazo del cine por parte de los noventayochistas, sobre todo en el caso de los menos reacios, como Baroja, Valle y Azorín.*

[10] Nuestro Cinema, *n.º 7, diciembre 1932, recogido por Carlos y David Pérez Merinero en* Del cinema como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema. 1932-1935. *Fernando Torres, Valencia, 1975, págs. 208-209.*

[11] Popular Film, *n.º 168, Barcelona, 17 de octubre de 1929. Recogido por Juan Manuel Llopis en* Juan Piqueras: el «Dellac» español, *Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, pág. 198.*

na (disfrazado de negro para estar a tono con *El cantor de jazz)*, Eugenio Montes, Miguel Pérez Ferrero, Rafael Alberti (quien leyó sus poemas dedicados a los grandes cómicos del cine americano) y el propio Luis Buñuel. Allí, también, se mostraron obras tan emblemáticas como *Rien que les heures* de Cavalcanti o *Entr'acte* de René Clair y Picabia, junto a películas de Epstein, Renoir, L'Herbier, etc. Y otros cineclubs proliferaron a su calor, no sólo en Madrid (Proa Filmófono, Cineclub F.U.E., Cineclub Proletario de los Empleados de Banca y Bolsa, Cinestudio 33), sino también en ciudades como Barcelona, Bilbao, Zaragoza, Gijón, Oviedo, Santander, Valladolid, Palencia, Segovia, San Sebastián, Vitoria, Valencia, Sevilla, Málaga y Logroño[12].

Cuestión bien distinta es la producción vanguardista del cine español, cuyo raquitismo o práctica inexistencia ha dado origen a una recluta compulsiva de vestigios que pudieran hacerse pasar por tales. Y así, hay quien ha considerado vanguardista, e incluso surrealista, el cine de Sabino Antonio Micón *(Historia de un duro,* 1927), Eduardo García Maroto (con su serie paródica, rodada en 1934 y 1935, *Una de fieras, Una de miedo, Una de ladrones)*, Edgar Neville (con sus *Falsos Noticiarios)*, Nemesio Martínez Sobrevila (con *El sexto sentido)*... O se ha detectado la influencia de la vanguardia soviética en *La aldea maldita* y la del futurismo en *Madrid en el año 2000* (1925) de Manuel Noriega. La más mentada —en relación con el cine-ojo de Dziga Vertov— suele ser *El sexto sentido* de Nemesio Martínez Sobrevila, que contó con las colaboraciones de Ricardo Baroja en el papel de Kamus, Eusebio Fernández Ardavín en la realización, y uno de los mejores operadores del cine mudo español, Armando Pou, en la fotografía. Los méritos de esta película hay que buscarlos en otros aspectos de su realización, pero no en su supuesto vanguardismo, ya que se trata de un entrevero de folletín social y sainete adobado con rimbombantes frases de pretendido y trasnochado alcance filosófico[13].

Mención aparte merecen —aunque sólo fuera por su carácter testimonial— las películas de Ernesto Giménez Caballero, como su *Noticiario del Cine-Club* y *Esencia de verbena,* ambas de 1930. La primera nos proporciona documentación fílmica sobre el ambiente que rodeó a *La Gaceta Literaria* y su Cine-Club. En cuanto a *Esencia de verbena,* contiene citas visuales de Maruja Mallo, Picasso y Picabia, pudiendo alinearse con no pocas matizaciones en ese género de la vanguardia que Paolo Bertetto ha denominado «sinfonías metropolitanas»[14].

Debe citarse, asimismo, la labor de las «Misiones pedagógicas», que recorrieron los pueblos de España con equipos ambulantes de cine, proyectando en los pueblos documentales y grandes clásicos. Como ha recordado María Teresa León en sus memorias, los lugareños se estremecían literal-

[12] *Para la relación entre* La Gaceta Literaria *y el cine, ver* En pos del cinema, *antología a cargo de Carlos y David Pérez Merinero, Anagrama, Barcelona, 1974.*

[13] *Para otras opiniones, véase José María Unsain,* Nemesio Sobrevila, peliculero bilbaíno, *Euskadiko Filmategia, 1988. Ricardo Baroja nos ha dejado un vívido retrato de aquel ambiente fílmico en su serial* Arte, cine y ametralladora, *publicado en el periódico* Ahora *entre noviembre de 1930 y abril de 1931, y recogido recientemente en libro* (Gente del 98. Arte, cine y ametralladora, *Edición de Pío Caro Baroja, Cátedra, Madrid, 1989).*

[14] *Paolo Bertetto,* Il cinema d'avanguardia, *Marsilio Editori, Venezia, 1983 y «Cinema d'avanguardia. La logica segreta della forma»,* Il nuevo spetattore, *n.º 11, págs. 151-196, Torino, 1988.*

mente al ver aquellos enormes rostros en la pantalla por vez primera[15]. De esta época proceden las vocaciones de José Val de Omar, Arturo Ruiz Castillo y Gonzalo Menéndez Pidal (hijo de don Ramón que, además, leyó su tesis doctoral, *Elementos expresivos del cinema,* en 1932, con la nada disimulada sorpresa del claustro). Todos ellos rodaban sin pretensiones profesionales, pero ello no impidió que los exhibieran en algunos circuitos restringidos y sirvieran como base para el documentalismo español. El mejor representante de esta labor sería Carlos Velo, quien realizó en 1934 un documental tan valioso como *Almadrabas* y ya, exiliado en México, *¡Torero!*

Ramón Gómez de la Serna publicó en 1923 *Cinelandia,* colaboró como actor con Ernesto Giménez Caballero y fue guionista de la que debería haber sido la primera película de Buñuel, *El mundo por diez céntimos.* Escribió, también, apuntes cinematográficos como *Chiffres, Caprichos* o *El entierro del Stradivarius* (que guarda más de una similitud con la secuencia del violín roto de *La edad de oro).* Además, andando el tiempo, Fernando Fernán Gómez se inspiraría en uno de sus relatos para su película *Manicomio,* codirigida por Luis M. Delgado en 1953. Nos ha dejado, asimismo, el inestimable documento *El orador,* donde, ante la cámara, Ramón reproduce sus actuaciones de la época, proporcionando buena idea de sus grandes dotes histriónicas.

Y al referirnos a las conexiones entre literatos y cineastas estamos ya aludiendo a uno de los más peculiares rasgos del caso español, cuya precariedad de productos fílmicos en el terreno de la vanguardia contrastaba enormemente con el entusiasmo y nivel de los cinéfilos españoles. Esto es particularmente cierto si nos referimos a los escritores de la llamada generación del 27, que se desentendieron del cine nacional con el que históricamente coexistieron —y que les era tan ajeno como el teatro conservador que acaparaba los teatros— para aproximarse al extranjero, que exploraba unas coordenadas de modernidad impensables en la rancia y castiza producción interna. Pues, como ha observado un crítico: «El cine no ha respondido con demasiada exactitud a los momentos históricos por los que ha atravesado España. Así, y sin remontarnos demasiado lejos, hay que decir que un momento tan brillante para la cultura española como fue el que se ha dado en llamar «generación del 27», no tuvo su correspondencia en el cine, ya que el caso de Buñuel..., además de ser excepcional, no brotó ni se desarrolló en nuestro suelo»[16].

El cine y los escritores de vanguardia

El cine fue seguido con gran interés por revistas como la ultraísta *Grecia*[17], o *España.* En esta última aparecieron varios ensayos de Mauricio Ba-

[15] *María Teresa León,* Memoria de la melancolía, *Buenos Aires, 1970, pág. 97.*

[16] *César Santos Fontenla,* Cine español en la encrucijada, *Ciencia Nueva, Madrid, 1966, pág. 29.*

[17] *Que en 1919 ofreció «Antes de cinema» de Apollinaire, «Friso ultraísta. Film», de Guillermo de Torre y «Cinematógrafo» de Pedro Garfias.*

carisse y las primeras crónicas cinematográficas a cargo de Federico de Onís y Alfonso Reyes, bien distintas en alcance e intención a las meras gacetillas que hasta entonces eran la tónica. Otro tanto cabe decir de la *Revista de Occidente*, empezando por su secretario Fernando Vela —que comentó la obra teórica de Bela Balazs y escribió sobre Chaplin—, pero sin olvidar a Antonio Espina, Francisco Ayala, Guillermo de Torre, Antonio Marichalar o Julio Álvarez del Vayo[18]. Es, sin embargo, *La Gaceta Literaria* la primera revista que no sólo reserva una página especial y fija al cine (encomendada a Buñuel y Piqueras), sino que le dedica en 1928 un número especial y se encarga de promover un Cine-Club. Y tras ella transitarían por el fenómeno fílmico con talante igualmente generoso *Hélix*, *Gaceta del Arte*, *Nuestro Cinema*, *Nueva Cultura*, *Octubre*, *Frente Literario*, etc.

El secretario de *La Gaceta Literaria*, César M. Arconada, escribió una *Vida de Greta Garbo* (1929, traducida al inglés, alemán, italiano, portugués y que pareció no disgustar a la actriz sueca) y *Tres cómicos del cinema* (1931, en que se ocupa de Clara Bow, Charles Chaplin y Harold Lloyd). Otros miembros de la generación mostraron el interés que les merecía el cine a través de sus libros, como Francisco Ayala con *Indagación del cinema* (1929), Antonio Espina con *Lo cómico contemporáneo* (1928), Benjamín Jarnés con *Cita de ensueños* (1936) o Andrés Carranque de Ríos (actor en *Zalacaín el aventurero* y *La del Soto del Parral)* en su novela *Cinematógrafo* (1936).

En ese contexto se fraguó en España la crítica especializada, echando en buena medida los dientes en los trece números de la revista *Nuestro Cinema*, que entre junio de 1932 y octubre de 1933 publicó Juan Piqueras. De modo que se ha hablado de una crítica cinematográfica del 27, integrada por estudiosos como Guillermo Díaz Plaja (autor de *Una cultura del cinema*, de 1930 y animador del primer cursillo sobre «Estética del cine», celebrado en 1933 en la Universidad de Barcelona), Luis Gómez Mesa *(Los films de dibujos animados* de 1930, *Cinema educativo y cultural* y *Variedad de la pantalla cómica* de 1932), Carlos Fernández Cuenca *(Fotogenia y arte* en 1927, *Panorama del cine en Rusia* e *Historia anecdótica del cine*, los dos de 1930) y Manuel Villegas López (autor de *Espectador de sombras* de 1935 y *Arte de masas* de 1936)[19].

De modo que —debe insistirse— si se deja al margen la figura excepcional de Buñuel, la vanguardia española conoce una digna presencia del cine gracias a la sensibilidad de unos escritores que supieron estar a la altura de las circunstancias, e incluso por encima de sus colegas europeos, como ha reconocido el mejor estudioso de este aspecto de nuestra cultura: «Ni la literatura inglesa ni la francesa del mismo período dejan traslucir semejante amplitud y hondura en su respuesta»[20].

18 *A. Luis Hueso, «El cine en* Revista de Occidente *(1923-1936)»,* Revista de Occidente, *n.º 40, septiembre de 1984, págs. 45-60.*

19 *Luis Gómez Mesa, «La generación cinematográfica del 27»,* Cinema 2002, *n.º 37 marzo, 1978, págs. 52-58.*

20 *C.B. Morris,* ob. cit., *pág. 3. Tengo muy en cuenta el libro de Morris para este balance. He de advertir que en las páginas que siguen no trato —en modo alguno— de establecer un inventario con pretensiones de exhaustividad, sino que procede a título de meros ejemplos significativos. Habría que decir, por otro lado, que la más honda relación entre el cine y la literatura de esta época se deduce del cambio de visión que se opera en los respectivos artistas y en préstamos técnicos de gran alcance, mientras que aquí vamos a centrarnos preferentemente en el plano temático.*



En el ámbito del creacionismo, Huidobro escribió en 1921 su novela-film *Cagliostro,* que definió como una novela visual con una técnica influida por el cinematógrafo. A la zaga de esta primera oleada vanguardista, uno de los más interesantes precursores sería Guillermo de Torre. Además de su «Friso ultraísta. Film» de 1919, dedicó toda una sección en su libro *Hélices* (1918-1922) a unos denominados «poemas fotogénicos», cuya dedicatoria a Jean Epstein muestran una asimilación poco común de sus teorías cinematográficas. Fue, además, uno de los primeros intelectuales españoles en apreciar el talento de Charles Chaplin y escribió en el número 33 de *Cosmópolis* (1921) artículos como «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones», en el que su percepción de las potencialidades simultaneístas, el cubismo, la segmentación de planos, la exaltación objetual y las metáforas visuales en concomitancia con la nueva poesía sólo serían superados por Buñuel con su artículo «Découpage o segmentación cinegráfica», publicado en *La Gaceta Literaria* mucho más tarde (en octubre de 1928), cuando ya había tomado contacto personal y profesional con Jean Epstein.

De todos los géneros, la poesía sería el más permeable a esta complicidad con el cine, y el teatro, el más resistente —quizá con la excepción de Valle-Inclán— ocupando la narrativa una posición intermedia. Especialmente interesante sería la exploración de las *novelas cinemáticas,* muy populares en las revistas de los años veinte y treinta, y en las que pueden observarse abundantes indicios de cómo se comunican o vuelven la espalda cine y literatura. Benjamín Jarnés previó en *Escenas junto a la muerte* (1931) una película titulada *Charlot en Zalamea,* donde los diálogos entre el personaje de Chaplin y Pedro Crespo habrían amalgamado los siglos áureos y las quimeras del oro, de modo similar a como Alberti había adoptado el lema calderoniano *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* para referirse a los cómicos del cine mudo. Francisco Ayala muestra un profundo interés en narraciones como «Polar estrella» (1928) o composiciones en la línea de «A Circe cinemática» (1929). Rosa Chacel indica al lector de su novela *Estación, ida y vuelta* (1930) —encadenada en auténticas secuencias fílmicas— que «mi drama será cinematizable a lo Harold Lloyd».

Salinas, Guillén, Aleixandre y Diego

Aunque el cine no parece haber alterado de forma sustancial el proceder literario de Pedro Salinas, su poesía no se mantiene al margen de su sugestión, como lo muestra la caballista Mabel, con su pelo agitado por el viento del Oeste en los versos de «Far West» de *Seguro azar* (1924-1928). En este libro también incluyó otros más tempranos, los de «Cinematógrafo» (1920),

en que homenajea al cine mudo, comparando la sugerencia de sus imágenes con el *Fiat Lux* del Génesis:

Al principio nada fue.
Sólo la tela blanca
y en la tela blanca, nada...
Por todo el aire clamaba,
muda, enorme,
la ansiedad de la mirada.
La diestra de Dios se movió
y puso en marcha la palanca...
Saltó el mundo todo entero
con su brinco primaveral.
...
En el fondo gritó un erudito:
«¿Y la palabra, y la palabra?»
...
El primer día de la creación
humillado, pobre, vencido,
se marchó a llorar a un rincón.
Pero ya el instinto acechaba
en los ojos de la mujer
—la cabellera suelta al viento—
y en el tejer y destejer
de la tela del sentimiento.

Idea que reverbera en el «Universum Cinema» de su poema «Amsterdam», de *Fábula y signo* (1931), quizá como un eco de la muy influyente productora alemana UFA (siglas de *Universum Film Aktiengesellschaft*), marca responsable de la película *El gabinete del doctor Caligari* (1920), que tanto había gustado a su amigo Jorge Guillén. El entusiamo de este último nos consta gracias a un artículo que envía como corresponsal en París del diario *La Libertad*, en su etapa de lector en La Sorbona entre 1917 y 1923[21].

La afición de Guillén al cine aflora en los poemas de *Cántico* subtitulados «Cinematógrafo» (como esa celebración de la cámara lenta —«¡Qué lentitud en ser!»— de «Caballos en el aire») y *Clamor* («Lo que pasa en la calle»). También ha homenajeado en sus versos *Tiempos modernos* de Chaplin («Una línea»), *El verdugo* de Berlanga en «Ese plato» (muy breve: «Perfil grotesco del verdugo/ Burocrático asesino,/ muerte con ojos de besugo./ España se come ese plato»). En la serie «Epigramas» de *Clamor* hay todo un epígrafe bajo la advocación de «Pane, amore e fantasia», de Vittorio de Sica, además de abordar la muerte de Marilyn Monroe en «Cuerpo a solas» y cantar la belleza de Greta Garbo en «Obra maestra». En *Homenaje* recapitularía esa impronta en «Nuestra película no es de Hollywood», hasta rematar en el que probablemente sea su último poema, el dedicado a una película de Juan Guerrero Ruiz sobre Pedro Salinas, que le pasaron

[21] *Jorge Guillén, «Desde París. El séptimo arte»,* La libertad, *19-5-1922. Recogido por Morris* (ob. cit., *pág. 185) y por Rafael Utrera en su libro* Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria, *Alfar, Sevilla, 1987, pág. 49.*

en vídeo. Su evocación, en la que se adivinan ecos del poema «Cinematógrafo» de su amigo, constituye una exaltación de la magia del cine:

MISTERIOSO
Pasa el vídeo misterioso
Vuelve el pasado en movimiento,
Y el instante insignificante
Llega enseguida a conmovernos.
¿Y por qué? Porque significa.
No cruzan su flujo y su tiempo,
Frente a nuestros ojos atónitos,
Sin arrastrarnos a lo inmenso,
Ese impulso que es esencial.
Contra mareas, contra vientos,
Y jamás contacto con Nada,
Nada irreal que es siempre un sueño,
Y la gran verdad nos oculta:
El vivir del amigo muerto.
¿Cómo? Salinas.
Me emociono.
Es él y todo el universo[22].

En la obra de Vicente Aleixandre el cine desempeña un papel menor[23], pero no faltan poemas, como «Cinemática» de su libro *Ámbito*, en el que parece evocarse ese estilo astillado, descoyuntado y tenso del expresionismo alemán que popularizó *El gabinete del doctor Caligari*:

Venías cerrada, hermética,
a ramalazos de viento
crudo, por calles tajadas
a golpe de rachas, seco.
Planos simultáneos —sombras:
abierta, cerrada—. Suelos.

En su etapa inicial, Gerardo Diego canta al séptimo arte en «Cine», de su libro *Imagen* (1922), en la composición número 23 de *Versos humanos* (1925) y en «Flores apenas» de *Alondra de verdad* (1941):

Lumínica pantalla.
Elaborada harina
del sol y de la luna
en la mecánica retina.
Luce la comedianta sus pestañas.
Y bajo tu sombrero
yo, entre las tuyas, miro en reverbero
la danza —diminuta— que fulgura
en la cámara oscura[24].

Más tarde, al rememorar la infancia en «El cinematógrafo», de su libro *Santander, mi cuna, mi palabra* (1961), Diego evocaría el tenderete de Farrusini, situado bajo los arcos de la alameda:

[22] *Revista* Poesía, *n.º 22, 1978, págs. 143-144.*

[23] *El propio Aleixandre así lo reconoce a Morris en una carta de 29-1-1972, que éste reproduce en su libro cit. (pág. 70). Añade, sin embargo, que películas como* Un perro andaluz *le impresionaron mucho, especialmente la secuencia en la que el protagonista acaricia los pechos de la chica mientras por su boca se desliza una especie de baba sanguinolenta, y cuyo influjo percibe Morris en el poema «El más bello amor», de* Espadas como labios.

[24] *Poema 23 de* Versos humanos. *Cito por la edición de las* Obras Completas *al cuidado del propio Gerardo Diego y de Francisco Javier Díez de Revenga (Aguilar, Madrid, 1989).*

Carreras, sustos, risas, sucesos,
saltos, caídas, guardias, ladrones,
vallas del crimen, exploraciones.
Se inventan manos, visajes, besos.
...
Cuando salimos a la alameda
bajo los arcos multicolores,
nueva es la vida, nuevas las flores,
nueva la antigua luz de la seda.

Semejante visión —ligada al puro cinematismo y a géneros como el *slapstick*— parece ser la tónica de sus estimaciones. Y así, un poeta del que esperaríamos una alta consideración del nuevo medio, dada su condición creacionista, lo desdeñará a la hora de la verdad. Cuando, a mediados de los cuarenta, Joaquín de Entrambasaguas organizó en la Facultad de Filosofía y Letras un curso de filmología, *La Estafeta Literaria* hizo una encuesta sobre la conveniencia de introducir la asignatura de historia del cine en el bachillerato o en los estudios de filosofía y letras. De todos los consultados el único que se opuso fue Diego, ya que, para él, el cine «no tiene historia... es un pueblo feliz. O una honesta señora que al cumplir sus cincuenta años pasa por su edad crítica». Piensa que «de su vida y milagros son los alumnos los que nos podrían dar lecciones», siendo su utilidad, si acaso, instrumental; «pero pedantizar —concluye— sobre la *historia* del cine, convertirlo en otra asignatura más... ¡qué horror!»[25].

Lorca, Cernuda, Altolaguirre y Alberti

Federico García Lorca escribió su muy conocido y citado «El paseo de Buster Keaton» en 1928, en el que «usó a Keaton como una máscara para sus propios temores y ansiedades»[26]. Además, asociaba a *Doña Rosita la soltera* con la diva Francesca Bertini y el título de su tragedia *Bodas de sangre* pareció inspirarse en la película italiana de tema histórico *Bodas sangrientas*, basada en la novela *Beatrice Cenci* de Luciano Doria. Menos divulgado es el guión cinematográfico *Viaje a la luna* escrito en Nueva York en 1929 y que debía ser llevado a la pantalla por el pintor mexicano Emilio Amero, quien nunca cumplió su propósito. En él puede apreciarse el influjo nada pasajero del cine de vanguardia, desde *Entreacto* de René Clair y Picabia hasta el muy plausible de *Un perro andaluz*[27].

A pesar de su fachada de impasibilidad, Luis Cernuda sintió «una pasión por el cine que lindaba en la adicción»[28], como lo demuestran los veintiún números de la revista *La Pantalla* y los cuarenta y cinco de *El Cine* que guardaba en su biblioteca, y que debieron servir de pasto a su imagina-

[25] *«El cine sacado a la pizarra»,* La Estafeta Literaria, *n.º 23, 15 marzo 1945, pág. 15. Por el contrario, Ernesto Giménez Caballero, otro de los encuestados, encuentra imprescindible la enseñanza del cine en todos los niveles, reservando la configuración de su historia para las facultades de filosofía y letras. El curso de Entrambasaguas sería una de las bases del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, como ha estudiado Lucio Blanco Mallada en su tesis doctoral* I.I.E.C. *y* E.O.C.: una escuela para el cine español, *dirigida por Enrique Torán y leída en la Universidad Complutense de Madrid en 1989.*

[26] *C.B. Morris, pág. 122.*

[27] *Me he ocupado por extenso de este guión de Lorca en «El viaje a la luna de un perro andaluz», en* Valoración actual de la obra de García Lorca, *Casa de Velázquez/ Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1988, págs. 142-161.*

[28] *C.B. Morris,* ob. cit., *pág. 112.*

ción. Así lo refleja también su poema en prosa «El indolente» (1926): «Yo seré buscador de oro en Alaska, cowboy en Australia, torero en Sevilla... Inútil sería para mí que a la puerta aguardase un automóvil embridada su velocidad, porque no habría de conducirme al campo de los modernos héroes: la pantalla».

El cartel de un anuncio cinematográfico le llevaría a componer «Nevada», y la visión en París de la primera película hablada a la que tuvo ocasión de asistir, *Sombras blancas sobre los mares del Sur* (W.S. Van Dyke, 1928) le causó una gran impresión, que aún puede sorprenderse en su poema «Sombras blancas», publicado en mayo de 1929 en el número 8 de *Litoral* y recogido en su libro *Un río, un amor*. El título de la película hace alusión a las «sombras blancas» (una variante de las chinescas, con las que se lograba proyectar sobre la pared una sombra en «negativo»); pero también a la forma en que una desprevenida civilización que vivía en armonía con la naturaleza era atropellada y distorsionada por el influjo del hombre blanco. Por ello no es extraño que la película gustase tanto a los surrealistas, dado el aliento lírico y romántico —similar al *Tabú* de Murnau— que la atraviesa de punta a punta, y que impregna el poema de un Cernuda nunca más cercano al lema «Et in Arcadia ego» explorado por Philip Silver.

Más claro resulta aún el caso del único poeta de la generación que ejerció como exhibidor, productor, guionista y director, llegando a realizar un largometraje sobre *El cantar de los cantares* de Fray Luis de León, con el director mexicano Julio Bracho en el papel de protagonista. Me refiero a la etapa en el exilio de Manuel Altolaguirre, quien venía dedicando grandes esfuerzos al cine por lo menos desde 1944, año en que empezó a trabajar como guionista. Su primer argumento se titulaba *Cartas a los muertos*, y estaba basado en una idea que le había sugerido Paul Eluard en 1939. Posteriormente trató de escribir guiones para Mario Moreno «Cantinflas», sin mucho éxito, al parecer. Adaptó para la pantalla el cuento de Dickens *A Christmas Carol*, la novela *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez, *La casa de la Troya* de Alejandro Pérez Lugín y *El rufián dichoso* de Cervantes. Al fin, en octubre de 1947 consiguió algo tan difícil como ser admitido en la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, pero al quebrar la compañía que respondía de sus servicios, la Panamerican Films, hubo de ganarse la vida recorriendo la provincia de México con un cine ambulante.

En enero de 1950 creó junto a su esposa la compañía Producciones Isla, que en un principio se dedicó fundamentalmente a las adaptaciones de autores españoles: *Yerma* de Lorca (que no llegó a prosperar), *Misericordia* de Galdós, *Doña Clarines* de los hermanos Álvarez Quintero y *Las estrellas* de Arniches (con el título de *Yo quiero ser tonta*). En varias de ellas se contó

para la dirección con los buenos oficios de Eduardo Ugarte, yerno del último escritor citado. Producciones Isla también rodó guiones originales y para uno de ellos, escrito por Manuel Altolaguirre, se solicitó la colaboración de Luis Buñuel. Se tituló *Subida al cielo*, y fue el más rotundo éxito de la pequeña casa comercial, recibiendo en el Festival de Cannes de 1952 el premio al mejor film de vanguardia y, en México, el Águila de Plata por su guión[29].

Pero quizá sea Rafael Alberti quien mejor ha reflejado el talante de su generación respecto al cine al acuñar el lema de toda una época con aquel famoso verso de su «Carta abierta» que cierra *Cal y canto* (1926-1927): «Yo nací —respetadme— con el cine». Este poema ha sido considerado por Luis García Montero una «biografía lírica» y por Rosa Chacel, un auténtico manifiesto que tuvo gran repercusión y audiencia en su generación[30].

No menos sintomático resulta su libro sobre los cómicos del cine, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, título propuesto por Bergamín y extraído de una frase que dice el gracioso en *La hija del aire* de Calderón. En un principio iba a llevar ilustraciones de Maruja Mallo, y a su través se produce en buena medida el cambio de piel que conduce al tono posterior de su autor, interrogándose mediante la reflexión y proyección sobre los personajes cinematográficos acerca de cuestiones que reconducen su verso hacia un registro «rehumanizador»[31].

En el poema «Verano», de *Marinero en tierra* (1925), Alberti ha recordado las primeras imágenes cinematográficas que le fue dado ver en la playa de La Puntilla del Puerto de Santa María, donde, sentado en la arena, contemplaba fascinado la pantalla suspendida entre dos barcas que se balanceaban, meciendo a Francesca Bertini y otras divas de la época:

—Del cinema al aire libre
vengo, madre, de mirar
una mar mentida y cierta,
que no es la mar y es la mar.

—Al cinema al aire libre,
hijo, nunca has de volver,
que la mar en el cinema
no es la mar y la mar es[32].

También en la citada «Carta abierta» ha reflejado ese universo de pistoleros a lo Nick Carter o de películas «colosales» italianas como *Quo Vadis?*:

...Y el cine al aire libre. Ana Bolena
no sé por qué, de azul, va por la playa.
Si el mar no la descubre, un policía
la disuelve en la flor de su linterna.

[29] *He abordado la suerte del cine de los exiliados españoles en México en mi artículo «La frustrada andadura cinematográfica de León Felipe»,* Mester, *University of California, Los Ángeles, XVII (Spring 1988), págs. 1-15. León Felipe no fue el único poeta del exilio español que intentó hacer cine en vano. Manuel Altolaguirre, como indica James Valender, también «llegó un poco tarde a la fiesta del cine mexicano» y protestó airadamente por ello en artículos como «Las malas artes del cine» (James Valender, Introducción a los guiones que se recogen en el segundo tomo de las* Obras Completas *de Manuel Altolaguirre, en Ediciones Istmo. Agradezco a su autor su amabilidad al permitirme consultarlas en galeradas).*

[30] *Luis García Montero en el prólogo a su edición de las* Obras Completas *de Rafael Alberti (Aguilar, Madrid, 1988, vol. I, pág. LXIII) y Rosa Chacel en la mesa redonda sobre la generación del 27 celebrada en Puerto de Santa María el 15 de diciembre de 1990.*

[31] *V. la edición de C.B. Morris en Ed. Cátedra (Madrid, 1981). Bergamín —gran titulador él, a quien se atribuye el del auto sacramental de Miguel Hernández,* Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras *y* El ángel exterminador *de Buñuel, entre otros— celebró inevitablemente el «hallazgo» del título de Alberti en su artículo «De veras y de burlas»,* La Gaceta Literaria, *n.° 71, 1-12-1929.*

[32] *O en estos otros de «In-*



Bandoleros de smoking, a mis ojos
sus pistolas apuntan. Detenidos,
por ciudades de cielos instantáneos,
me los llevan sin alma, vista solo.

Nueva York está en Cádiz o en el Puerto.
Sevilla está en París, Islandia o Persia.
Un chino no es un chino. Un transeúnte
puede ser blanco al par que verde y negro.

Su percepción del medio fílmico cambia y se vuelve más seria y tensa al ver en Brujas *El acorazado Potemkin*, a raíz de lo cual escribe un artículo, «El Potemkin en Brujas», en el que medita sobre el contraste entre esa ciudad burguesa, recatada, casi monjil, y el ímpetu revolucionario de la cinta de Eisenstein que le impresionó vivamente[33]. Además, durante su estancia en Buenos Aires, trabajó como guionista junto a María Teresa León, en una versión de *La dama duende* de Calderón y en *El gran amor de Bécquer*. Francisco Rabal hizo una película sobre un poema escénico de Alberti, *Funerales de arena*, y el propio escritor puso unas «palabras sincrónicas para un film de Enrico Grass sobre Punta del Este», titulado *Pupila al viento*.

También ha confesado en una entrevista con Rafael Utrera que le tentaba llevar a la pantalla *Sobre los ángeles*: «Hace tiempo que hubiera querido hacer el libro *Sobre los ángeles* en cine; en un cine especial, en un cine verdaderamente de "visión nueva", nada realista, con todas esas visiones de los ángeles muertos, surreales, en un sentido de imágenes plásticas... Yo he hablado con Javier Aguirre alguna vez, por si yo pudiera»[34].

La excepción de Buñuel

Si se puede hablar con total propiedad y sin reticencias de una vanguardia cinematográfica en España, ello es gracias a la figura, en tantos aspectos excepcional, de Luis Buñuel. En él es perfectamente reconocible el perfil de su generación, a condición de que nos olvidemos del engañoso membrete ligado al centenario de Góngora y utilicemos el mucho más adecuado —insisto— de «generación vanguardista». Ahí está su pertenencia al grupo de la Residencia de Estudiantes, sus orígenes literarios ligados a la tertulia de Pombo y los cenáculos ultraístas, la marcha a París para repetir en cine lo ensayado con éxito por los pintores, el quiebro hacia un surrealismo al que arrastra a Dalí y Lorca, el distanciamiento del grupo de Breton y el giro hacia el compromiso con *Tierra sin pan*, para culminar en la guerra civil (en el transcurso de la cual monta el film *España leal en armas*) y en el exilio mexicano.

vierno postal, de Cal y canto: *«¿Dónde os vi yo, mágicas postales?/ ¿En qué cine playero al aire libre/ o en que álbum de buques lineales?».*

[33] *R. Alberti, «El Potemkin en Brujas»,* El Sol, *19-4-1932, recogido por Robert Marrast en* Prosas encontradas 1924-1942 *(Madrid, 1973, págs. 93-97).*

[34] *Entrevista con Rafael Utrera, que éste incluye en su libro* Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria, *Alfar, Sevilla, 1987, pág. 43. C.B. Morris* (ob. cit., *pág. 47) ha percibido ecos de* La Chute de la Maison Usher *de Jean Epstein —películas en las que, por cierto, Luis Buñuel fue ayudante de dirección— en una sección de «El alma en pena» de* Sobre los ángeles, *cuando el poeta gaditano escribe: «Cerrojos, llaves, puertas/ saltan a deshora/ y cortinas heladas en la noche se alargan,/ se estiran, se incendian».*

Entre sus labores más destacadas y menos obvias habría que subrayar la etapa de Filmófono, cuando intenta en asociación con Ricardo María Urgoiti sentar unas bases industriales para el cine español, lanzando un repertorio decididamente comercial, que hubiese asentado nuestros productos en el mercado de habla española de los dos lados del Atlántico. Con ello se asistía a lo que podríamos considerar —con la jerga actual— el primer grupo «multimedia» conscientemente diseñado por estos pagos: el emporio de los Urgoiti, con la Papelera Española, la Editorial Espasa-Calpe, el diario *El Sol,* Unión Radio (embrión de lo que luego sería la cadena SER) y Filmófono como división «audiovisual».

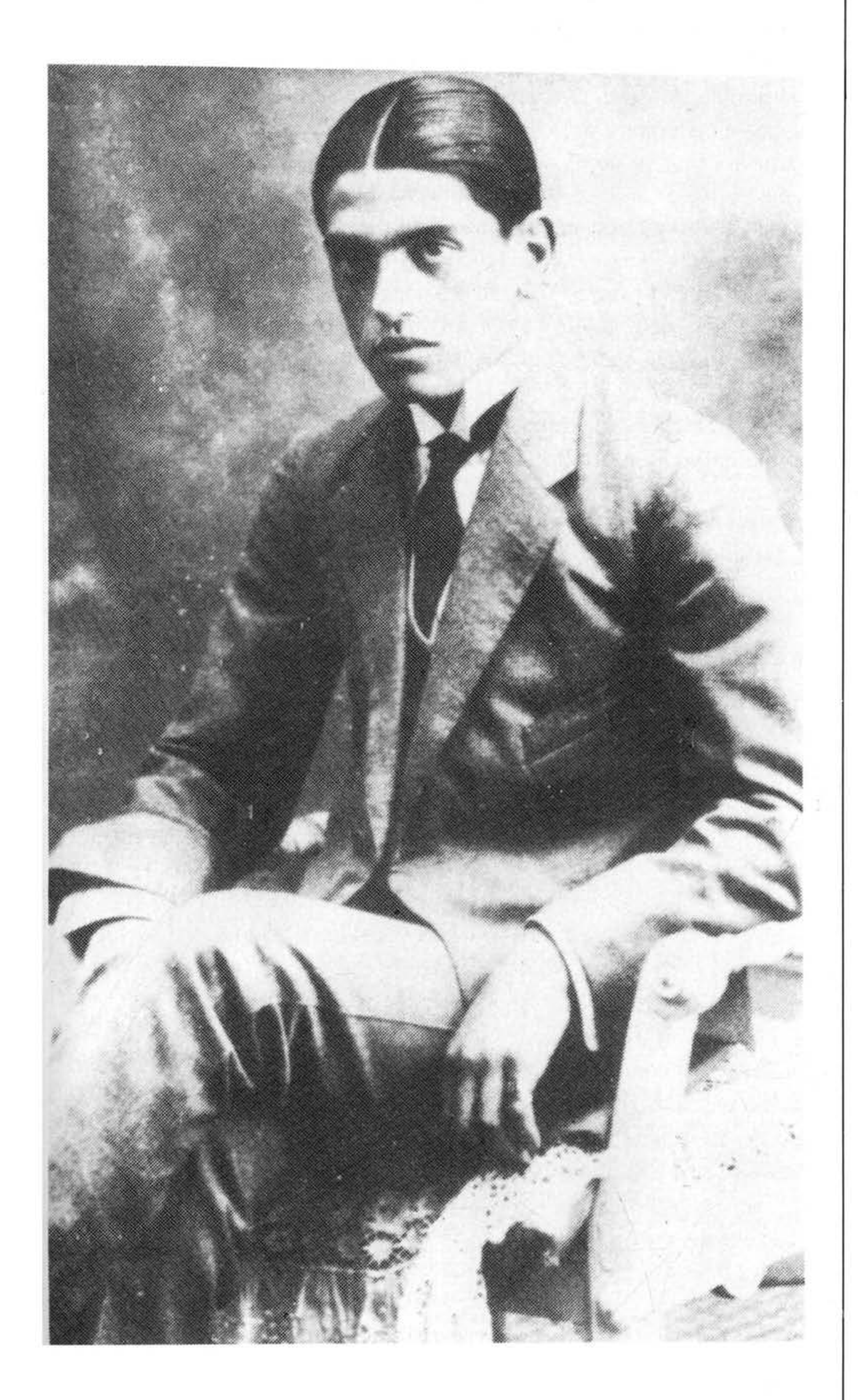
El exilio y la recomposición de su carrera en México supuso el reencuentro con otros miembros de su generación, como Max Aub en *Los olvidados,* Eduardo Ugarte en *Ensayo de un crimen* y, sobre todo, Juan Larrea en el proyecto nunca filmado de *Ilegible, hijo de flauta*[35]. Tras los logros de su colaboración con Dalí, en *Un perro andaluz* y —en menor medida— *La edad de oro,* esta fue una de las grandes ocasiones perdidas para una labor generacional conjunta. La otra sería la adaptación para la pantalla de *La casa de Bernarda Alba,* que ya Lorca había definido como un «documental fotográfico». Buñuel se desplazaría a México para este rodaje, que finalmente se frustraría por problemas de derechos de autor.

Luego volverían a ofrecerle su adaptación, aunque siempre con la condición, por parte de la familia de Lorca, de no tocar ni una línea del texto, de lo que Buñuel se burlaría con una genial ocurrencia: «Siguen ofreciéndome hacer *La casa de Bernarda Alba.* Es un viejo proyecto mío y cada determinado tiempo alguien insiste en que lo haga, pero, mire usted, a mí el teatro de Lorca ya no me entusiasma nada. Tantos claveles de sangre y tantas espuelas de luz de luna... Pero, en fin, si yo hiciera ahora *La casa de Bernarda Alba,* la modificaría mucho sin tocar una línea del texto. Bernarda sería la capitana de un barco ballenero, sus hijas serían marineros y arponeros, y en vez del toro negro que significa la muerte saldría una ballena negra... Todo, todo igual, sólo que con mar, ballenas y arpones... Sería un poco más divertido, ¿no?»[36].

A la hora del balance, no deja de ser curioso que un testigo de excepcional lucidez, como Max Aub, empezara encuadrando retrospectivamente el vanguardismo español con su *Jusep Torres Campalans* (1958), en que el epicentro de referencia era un pintor cubista, Picasso, y terminara recurriendo a un cineasta surrealista, Buñuel. Porque, además, con la obra de éste —concretamente con *Un perro andaluz*— es ya el cine el que empieza a influir en la vanguardia literaria, cuando hasta ese momento era al revés, especialmente en el caso español. Y donde el surrealismo español vacila en otros ámbitos, ingresa por la puerta grande gracias a esos privilegiados

[35] *Juan Larrea es otro poeta con una fuerte carga de influencias cinematográficas, como lo demuestra su soberbio «Cosmopolitano». O el «Presupuesto vital» (1926) con que encabezó su revista* Favorables París Poema, *donde llegaba a pensar sus imágenes al ralentí. Por eso no debe extrañar que escribiera en «Otoño IV el Obsequioso» estos esclarecedores versos: «Pero a la hora en que el cinema baja los peldaños de mármol/ que conducen al fondo de cada espectador/ el nivel del silencio oscila como una flor/ hecha olvido por un resto de delicadeza». Para más pormenores, puede consultarse mi artículo «Juan Larrea y Luis Buñuel: convergencias y divergencias en torno a* Ilegible, hijo de flauta», *en* Al amor de Larrea *(Ed. de J.M. Díaz de Guereñu, Pretextos, Valencia, 1985), págs. 122-144.*

[36] *Entrevista con José de la Colina en* Contracampo, *n.º 1, abril de 1979, pág. 7.*



Luis Buñuel

17 minutos de tan ibérica contundencia propinados en la ópera prima del realizador aragonés. Max Aub explica muy bien en una entrevista tal cambio de perspectiva: «Cuando acepté hacer este trabajo para la editorial Aguilar, vi la posibilidad de escribir la historia de nuestra generación y, al mismo tiempo, la historia de las ideas estéticas del siglo veinte. El libro, tal como espero los años lo dejen, indica ya en el título —*Luis Buñuel. Novela*— lo que yo quiero hacer, siguiendo la línea en que he realizado mis novelas anteriores. Estoy convencido de que el siglo veinte se realiza artísticamente en dos planos: el jazz y el cine. Lo demás, incluso la pintura, tan importante en los treinta primeros años, no era nada extraordinario comparado con la revolución pictórica de finales del XIX. Sin embargo, ni el cine ni la música sincopada pudieron existir antes, a nivel de *mass media*. Entonces resulta que un libro sobre Buñuel es una historia del siglo XX, y no sólo una historia estética, porque ésta depende siempre de la política»[37].

Como ha hecho notar Brian Morris, el poema «Cinematógrafo» de Salinas compuesto en 1920 y la novela del mismo título de Andrés Carranque de Ríos publicada en 1936, enmarcan las ilusionadas expectativas depositadas en el séptimo arte, en general, y el reconocimiento de la dura realidad del raquitismo del que no había logrado desembarazarse, ya más en concreto, el cine español. No fueron las pautas proporcionadas por éste, sino modelos menos a ras de tierra, los elegidos por los poetas del 27 para enriquecer sus temas, vivencias y técnicas. Sin estas aportaciones, su literatura hubiera sido menos moderna y cosmopolita; pero también es justo reconocer que, sin ellos y sin Luis Buñuel, resultaría mucho más difícil hacer concordar en nuestro país las nociones de cine y vanguardia.

Agustín Sánchez Vidal

[37] *Entrevista con Moisés Pérez Coterillo,* Reseña, *n.º 57, julio-agosto, 1972, págs. 53 a 55.*



La generación del 27 e Hispanoamérica

Tema caudaloso este de las relaciones entre la generación del 27 e Hispanoamérica. Lanzado de pronto sobre él con el propósito de hilvanar los apuntes que ahora les confío, he creído necesario retroceder unos cuantos años en busca de un polémico suceso sin cuya puesta en escena tales relaciones parecerían súbitas y enteramente anecdóticas. El suceso al que tengo necesidad de remontarme es la ingerencia en España del modernismo hispanoamericano.

Hasta fines del siglo XIX, época en que Rubén Darío realiza su estrepitosa visita a Madrid, los vectores culturales entre España y sus colonias y ex-colonias parecían no poder trazarse más que desde la península hacia América. Pero, de repente, fueron trazados en sentido opuesto. Por primera vez la vieja metrópoli recibió del mundo conquistado y colonizado por ella una riqueza distinta: ni plata del Potosí, ni oro de México, ni esmeraldas de la Gran Colombia, ni tabaco y azúcar de la Perla de las Antillas, sino su propia lengua renovada, revitalizada, sonora de una nueva sensualidad, convertida en vehículo lujoso de una forma inédita de rebelión que involucraba el estilo, la métrica, la fantasía, y todo con un fondo de censura desdeñosa —no advertida entonces ni después por muchos— al chato fin de siglo, pródigo en frustraciones tanto para España cuanto para la América que aquella acababa de perder totalmente. La insólita riqueza no llegaba, claro está, en las mugrientas bodegas de carracas y galeones, sino en la escritura de un descendiente de indio chorotega, de un inesperado juglar centroamericano, heredero de los rescoldos de civilizaciones dispersas pero no extintas, a una España gravemente herida, no tanto por el atlético poderío de Estados Unidos y la secular «infidencia» de los criollos como por sus propios anacronismos, por su tozudas vejeces. No influyó Darío en España con su supuesta «inclinación nativa a la pompa hueca y a la

ornamentación inútil» —palabras estas escritas por Luis Cernuda y no por el gobernador Diego Velázquez—, sino con el desafío que entrañaba su fabulación poética. ¿Cómo, si no, hubiese podido impresionar a los maestros del 98?

El injerto modernista en la literatura española estableció una relación inusitada entre Hispanoamérica y España. Inusitada no sólo porque constituía un cambio radical en el rumbo de las influencias en materia de expresión literaria, sino también porque contribuía, en los planos del lenguaje y la poética, nada menos que al proceso de crítica nacional que adelantaban los hombres del 98. En el campo literario, el modernismo contribuyó a despejar la atmósfera enrarecida por los vahos del peor romanticismo, de ese que, pese a Bécquer y Rosalía de Castro, continuaba retardando la incorporación de España al tiempo literario europeo.

No obstante, el rechazo que a la «cosmética» y al «gay trinar» modernistas hicieron figuras esenciales del 98, como Miguel de Unamuno y Pío Baroja, sospecho que el aire de universalidad del modernismo y su intrínseca tendencia a la apertura ayudaron en medida no despreciable a que la devoción castellanista que practicaron los angustiados hombres del 98, yendo al reencuentro con lo esencial inagotable de la nación, no deviniera otra manía de encierro, continuadora de los tradicionalismos alimentados por las falencias españolas que ellos enfrentaban. Hispanoamérica, encarnada en el trovero sin fronteras que fue el nicaragüense Darío, de alguna manera cooperó con lo más grave y despierto de la intelectualidad española finisecular en la tarea de abrirle las recias puertas de la península a la modernidad.

Una influencia es, se consuma, si hay un receptor sintonizado en su frecuencia, de lo contrario queda como campanada entre sordos. El modernismo tuvo en España la acogida que sabemos porque su índole transgresora de fórmulas caducas y reaccionarias —que otra cosa no eran el romanticismo de la retórica y el flato y su soporte ideológico— halló aquí una voluntad correspondiente, también transgresora de normas fatigadas, revisora crítica de un presente que no era sino un pertinaz pretérito esclerótico. Para más, halló asimismo, en lo específicamente relacionado con la forma de escribir los versos y sentir la poesía, precursores netos. Tal es el conocidísimo caso de Salvador Rueda.

El desmoronamiento colonial de 1898 marcó en este país el fin de una era y el nacimiento de otra en que evolucionará sin tregua, en importantes sectores de la inteligencia, una voluntad de cambio y recuperación. Ni las preocupaciones ideológicas y sociales de la generación del 98 ni el modernismo como ganancia expresiva metabolizada por ésta fueron episodios efímeros, sino manifestaciones sustanciales de esa voluntad. De ahí que, no

obstante las diferencias entre los hombres del 98 y los del 27, sintamos entre unos y otros el engarce de un eslabón subterráneo.

Y es en la lírica de Juan Ramón Jiménez, el más germinativo de los modernistas españoles, el poeta del 98 que, de no haber existido el modernismo, quizá lo habría inventado, donde se me hace más visible ese eslabón. Con el magisterio que durante años ejerció el poeta de *Eternidades* y *Sonetos espirituales* sobre los del 27 pasó a estos, por decirlo así, no la retórica ni el decorado del modernismo —ya depurados por el propio Juan Ramón—, sino la apetencia de una poesía nueva —que es apetencia de nuevas realidades— y el impulso para buscar el camino, o los caminos, hacia ella. Pedro Salinas, quizás el mejor estudioso español de Darío, subrayó, en 1938, que «si bien no ha habido ningún gran poeta modernista en España, en casi todos los poetas españoles de hoy se siente el provecho de aquella gran conmoción de conceptos y de técnica poéticos». En el caso concreto de Alberti, Salinas notó «un refinamiento y depuración de la escuela modernista».

Por lo expuesto, me siento tentado a tomar, como primer síntoma del vínculo de la generación del 27 con Hispanoamérica, el gesto del poeta adolescente Dámaso Alonso en Navas del Marqués, un día de 1917, al obsequiar a un reciente amigo suyo, el también adolescente Vicente Aleixandre, con una antología de versos de Rubén Darío. Ese gesto, para mí lleno de significados inaugurales, anudó una relación que fecundaría la vida de ambos amigos y la de nuestra expresión poética contemporánea. ¿Fue el azar —me pregunto y les pregunto a ustedes— lo que determinó que los versos del nicaragüense sirvieran para sellar una amistad en la poesía entre dos incipientes líricos españoles en los umbrales del siglo?

A diferencia de la generación del 98, que, en su afán de rescatar del marasmo de su época los valores de la identidad nacional, se orientó hacia Castilla e hizo de esta región medular de España el objeto de un culto, la del 27 fue una generación que se proyectó de España al mundo, procurando ser contemporánea de su entorno europeo al tiempo que se afincaba en los tesoros de genio e ingenio acaudalados por la cultura española a través de los siglos. Fue la del 98 una generación de actividad fundamentalmente centrípeta, en tanto que la actividad de la del 27 fue, de hecho, centrífuga.

La misión que asumieron los intelectuales del 27 —airear la cultura española abriéndole vías más anchas y actuales a su expresión— favoreció el reencuentro espiritual de España con Hispanoamérica. Reencuentro gozoso, genésico, de recíprocas ganancias, que tuvo inauguración espectacular en el viaje de Federico García Lorca a Cuba, y que se intensificaría, entre la esperanza y la tragedia, con la guerra civil.

Un día de 1930, procedente de las trepidaciones vanguardistas de Nueva York, García Lorca arriba a La Habana, y a la vista de la primera ciudad

de la «América con raíces, la América española» que se asoma a sus ojos —«...el amarillo de Cádiz con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez»—, se pregunta perplejo: «¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial?». Bajo los efectos del deslumbramiento que le propina el trópico, penetra en un espacio de agresivos reclamos sensuales —«palma y canela», «cañaverales y ruidos de maracas, cornetas divinas y marimbos»— que lo embriagan y en los que, no obstante la novedad que constituyen para él, encuentra, como anotó, «ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz». Zarandeado por el flujo y reflujo de los misterios de ida y vuelta, el granadino asume la cadencia antillana, resuelta, destilada en el son, que entonces comenzaba a imponer su ley sonora en el verso culto de la isla, y que en este alcanzaría su más cumplida expresión a manos de Nicolás Guillén. El gran poeta mulato mostrará más tarde, como la otra cara de la moneda —la vuelta de la marea—, la impronta del *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York* en su sinfónica *Elegía a Jesús Menéndez.*

Juan Marinello, uno de los principales anfitriones cubanos del poeta granadino, propuso hace tiempo «meditar largamente sobre la contribución y el aporte de la experiencia americana en la obra de Federico García Lorca». El resultado inmediato, y acaso también el más elocuente, del influjo hispanoamericano en Lorca es el bien conocido *Son de negros* («Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,/ iré a Santiago/ en un coche de agua negra...»). Lorca escribió este poema en La Habana y lo dedicó al polígrafo don Fernando Ortiz, entonces presidente de la Institución Hispano-Cubana de Cultura, donde el poeta pronunció las conferencias *Teoría y juego del duende, Soto de Rojas, Lo que canta una ciudad de noviembre a noviembre* y *Las nanas infantiles.*

Mención especial merecen las relaciones de García Lorca con los hermanos habaneros Carlos Manuel, Enrique, Flor y Dulce María Loynaz, todos excelentes poetas, hijos del general del ejército libertador Enrique Loynaz del Castillo, que fuera jefe de la escolta de Antonio Maceo. A Carlos Manuel regaló el manuscrito de *El Público*, que éste, en una crisis de locura, años después arrojó al fuego con su propia obra poética y musical. A Flor le dio el manuscrito de *Yerma*, que aún existe. Lorca apreció mucho la poesía de los Loynaz.

Cedo a la tentación de contarles cómo se conocieron Lorca y Enrique Loynaz, aunque lamento no tener a mano el texto en que Dulce María —actual directora de la Academia Cubana de la Lengua— lo cuenta insuperablemente.

Enrique, hombre ensimismado y apartadizo, ejercía en aquella época la profesión de abogado. Cierta mañana recibió una llamada telefónica de un cliente suyo, un empresario llamado Saturnino Pestonit, con quien no ha-

bía tenido trato personal, sino a través de empleados. Quedaron en que este pasaría aquel día a la tarde por la casa del Dr. Loynaz para firmar papeles que debían presentarse al juzgado. Esa tarde, a la hora convenida, un criado avisó al Dr. Loynaz de que tenía una visita en el recibidor. Bajó éste las escaleras y, después de un leve saludo, le entregó los papeles al visitante, indicándole el sitio donde debía firmarlos. El recién llegado tomó la pluma que le ofrecía el abogado y firmó los documentos sin tomarse la molestia de leerlos. Al comprobar las firmas, el Dr. Loynaz hizo un gesto de sorpresa y exclamó:

—¡Pero usted no es el señor Saturnino Pestonit!

El otro, confundido, amoscado, dijo:

—Yo nunca he sido el señor Saturnino Pestonit. Mi nombre es Federico García Lorca.

—¡Qué barbaridad, usted me ha echado a perder estos papeles! —replicó, indignado, el Dr. Loynaz.

La larga mansión de Lorca en Cuba está salpicada de sucesos que muestran la simbiosis del andaluz con la Antilla Mayor, de cuyas ciudades fue Santiago de Cuba, quizá por ser la más caribeña de todas, la más atractiva para el poeta. Lorca —ya se fijó Marinello— supo, no se sabe por qué, que a Córdoba no llegaría nunca, pero siempre dijo, tampoco se sabe por qué, que iría a Santiago.

América recibió de nuevo a Lorca en 1933. El paso del poeta por Buenos Aires culmina en el célebre discurso «al alimón» con Pablo Neruda, uno de los más hermosos homenajes que se han rendido a Rubén Darío —«al poeta de América y de España», como lo definió Lorca; al «total Hispano», como lo ratificó Jorge Guillén—.

En carta fechada en La Habana, en abril de 1935, Emilio Ballagas, el poeta de *Júbilo y fuga*, da la noticia a Manuel Navarro Luna y registra el hecho: «El poeta Rafael Alberti y su mujer están aquí de visita». Aquel año, Cuba, México, Centroamérica, la costa de Venezuela y las Antillas diminutas mostraron al súbito visitante gaditano —y él, más que verlas, las sintió— su desconsiderada belleza y su amarga condición de traspatio del nuevo casero. Gracias a aquel periplo de Alberti, penetra en el caudal de la poesía española la realidad americana de entonces, no muy diferente de la de hoy. En una suerte de urgente cuaderno de bitácora, el viajero traza los poemas, tiernos, ásperos, que publicará después como un solo canto bajo el título de *13 bandas y 48 estrellas*. En ellos asistimos a la metamorfosis del «marinero en tierra» en conmovido navegante-explorador de la cuenca neocolonial del Caribe. Fue este navegante de pupilas y alma insomnes ante las señales de la historia el mismo «poeta en la calle» que

se irguió entre los destrozados barrios de un Madrid que él llamó, porque se lo merecía, «Capital de la gloria».

En Cuba vio Alberti de cerca una típica tiranía latinoamericana, a pesar de la cual dio conferencias y recitales sin ser molestado. En la isla conoció a Nicolás Guillén y a Juan Marinello. A este lo visitó en el castillo del Príncipe, donde el noble escritor y dirigente revolucionario cumplía una condena impuesta por los tribunales de Fulgencio Batista.

No es posible olvidar, ahora que hablo de los enlaces de Alberti con Cuba, al erudito habanero José María Chacón y Calvo, a cuya diligencia se debe, en parte, el Premio Nacional de Literatura que ganó *Marinero en tierra,* en 1925. Chacón —«...el amigo más entusiasta de mis canciones marineras y de mis primeros tercetos», según lo dicho por Alberti en *La arboleda perdida*— fue, como también consigna el poeta en sus memorias, el hombre que con «unas mágicas pesetas a no sé qué empleado» hizo posible que el original del libro fuese admitido a pesar de haber llegado tarde al certamen.

Uno de los miembros del 27 que más entrañables vínculos anudó con Hispanoamérica es Alberti. Su prolongada estancia en la Argentina y sus intensas temporadas en Chile, Uruguay y México —países en los que escribió y publicó parte importante de su obra— le permitieron compenetrarse con las realidades sociales, culturales y políticas de aquel continente, en el que ha dejado, como un eco permanente, su poesía y la firmeza de sus convicciones.

Si un acontecimiento feliz en medio de la tragedia española del 98 —el éxito del modernismo en la península— fue, por convergencias ya vistas, el antecedente literario de los nexos de la generación del 27 con Hispanoamérica, un suceso absolutamente infausto —la guerra civil— daría ocasión a que esos nexos tomaran densidad vivencial, además de literaria.

América y España compartieron, en las décadas de los 20 y los 30, movidas por las rachas de la Revolución Rusa, un fervor social hacia la izquierda. Lo más osado y lúcido de la inteligencia en ambas orillas de la hispanidad participó de alguna manera en ese fervor. De ahí que, al estallar la insurrección cuartelaria contra la República, la inmensa mayoría de los intelectuales españoles e hispanoamericanos se unieran en una respuesta enardecida en defensa del gobierno republicano. La solidaridad con la España machadiana y unamunesca de la rabia y de la idea, con la soñada España obrera y campesina de Rafael Alberti y Miguel Hernández, hizo que escritores y artistas de nuestra América vinieran a la península para ofrecer su voz o su brazo, o ambas cosas, a la causa democrática. Voz, brazo y sangre dio a España, por ejemplo, Pablo de la Torriente Brau, que escribió estremecedores reportajes, ya clásicos, sobre la resistencia de Ma-



drid y que cayó en las líneas de Majadahonda «con el sol español puesto en la cara/ y el de Cuba en los huesos». Así lo testificó Miguel Hernández.

En los años de la guerra, un punto excepcional de confluencia de España e Hispanoamérica fue el Congreso de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, celebrado en 1937 en Valencia, Madrid y Barcelona. En las tres ciudades, martirizadas por el asedio «nacionalista», entre el estruendo y la zozobra, se conocieron y reconocieron los escritores del 27, y algunos del 98, y sus equivalentes hispanoamericanos. Acudieron a la histórica cita figuras que ya eran o pronto serían clásicos vivos de la poesía, la narrativa y el ensayo del Caribe y la América continental: los cubanos Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Juan Marinello, el peruano César Vallejo, los chilenos Pablo Neruda y Vicente Huidobro, los mexicanos Carlos Pellicer y Octavio Paz, el argentino Raúl González Tuñón... La crispada sombra de Federico García Lorca, ahogado en la crecida de Granada, los presidía a todos. Luego, en la resaca del exilio forzado o voluntario, fueron los poetas, los prosistas, los pensadores españoles a América, donde harían parte de su tarea intelectual en universidades, en editoriales, en revistas, dejando sentir su magisterio y recibiendo a cambio las vibraciones sociales y culturales de aquellas tierras. La nómina de quienes se instalaron en América es espléndida y en ella aparecen Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, María Teresa León, Pedro Garfias, Juan Rejano, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Pittaluga, Manuel Altolaguirre, Concha Méndez, José Bergamín, Enrique Díez-Canedo, Emilio Prados, Juan Chabás, José Moreno Villa, María Zambrano... Los países más favorecidos por esta diáspora dorada fueron México, Cuba y Argentina. En ellos se produjo, por la calidad y la cuantía de los escritores transterrados, el más intenso proceso de interculturación entre España e Hispanoamérica desde que cesara el dominio ibérico en aquel continente.

Es cierto que, como dijo Octavio Paz en 1938, en América —y no sólo en México— España era sinónimo de «regresión, fanatismo, incuria», todo lo pésimo de la colonia, hasta que tan rencorosa aunque explicable imagen fue deshecha por la guerra civil, en cuya sangrienta realidad descubrimos, allá, «en lo español al hombre». Entonces España dejó de ser, entre nosotros, un esquema empedernido para convertirse en la actualidad del hombre español; dejó de ser un pasado para convertirse en un presente que era también el nuestro. Fue así que aconteció, en pleno siglo XX, el descubrimiento de España por América. Bajo el resplandor «fieramente humano» de este hallazgo se juntaron aquí y allá los hombres de allá y de aquí que sentían la necesidad de la cultura y de la libertad, que sentían, como sentimos aún, la necesidad de ser libres individual y socialmente, sin que una libertad asfixie a la otra.

Las editoriales, las revistas y las cátedras universitarias constituyeron espacios en los que se ahondó el encuentro de la generación del 27 con lo hispanoamericano. En este punto viene a cuento la sostenida labor profesoral y crítica de Juan Chabás en la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba —ciudad en la que falleció—, y el fecundo y pintoresco paso del malagueño Manuel Altolaguirre por La Habana y su aventura como editor en la imprenta La Verónica, fundada por él, en la cual publicó, primorosamente y sorteando incontables obstáculos financieros, la revista del mismo nombre y a Jorque Manrique y Garcilaso, a José Martí, García Lorca, Mariano Brull, Emilio Ballagas, Lydia Cabrera... (Por cierto, Ballagas se peleó a muerte con Altolaguirre por una errata deslizada en el libro que éste le editó: en un verso en que el poeta cubano quería decir «tengo un fuego atroz que me consume» aparecía diciendo «tengo un fuego atrás que me consume». En los corrillos viperinos habaneros, que eran y siguen siendo muchos, se aseguraba que esa errata era intencional). Más tarde, casado con una cubana culta, bastante bohemia y millonaria, Altolaguirre se fue a México y allá se dedicó a producir películas. Una de ellas es *Subida al cielo,* de Luis Buñuel.

La revista *Orígenes,* dirigida por José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, que se publicó en La Habana desde 1944 hasta 1956, abrió sus páginas a grandes figuras del 27. En ella publicaron Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, José Bergamín, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas y María Zambrano. Zambrano, durante sus años habaneros, se integró al grupo de poetas que giraba en torno a *Orígenes* y en esta revista dio a conocer ensayos de mucho peso, entre los que sobresalen, por denotar el alto grado de identificación con lo cubano que alcanzó la aguda pensadora, los titulados *La Cuba secreta* y *Lydia Cabrera, poeta de la Metamorfosis.* Es memorable también el ensayo crítico de Pedro Salinas sobre *Cántico,* de Guillén, aparecido en el número de *Orígenes* correspondiente al verano de 1947. En las cartas cruzadas entre Lezama Lima y Rodríguez Feo, que acaban de publicarse en La Habana, se ve cómo apreciaban ellos sus relaciones amistosas y profesionales con Guillén, Cernuda, Salinas y Aleixandre, a quienes constantemente invitaban a colaborar con la revista. Lezama, que en estas cartas hace críticas duras y hasta emite opiniones peyorativas sobre dos figuras del 98 —a Unamuno lo ve, como pensador, «violento, pero poco fuerte y casi nunca profundo», y a Baroja llega a calificarlo de «mierdero» (cubanismo feroz)—, muestra, por otra parte, un interés muy vivo por obtener colaboraciones de los maestros del 27.

En el conflicto que dio por resultado el lamentable colapso de *Orígenes* —publicación que ha llegado a ser, con el tiempo, emblema de una época de la cultura cubana y de una actitud intelectual de claro signo ético—

se vieron envueltos cuatro de los representantes más notorios del 27: Aleixandre, Guillén, Cernuda y Salinas. La historia de este conflicto quizá no sea muy conocida en la España de hoy. Todo comenzó por un texto de Juan Ramón Jiménez incluido en una serie de prosas reunidas bajo el título general de *Crítica paralela*. En dicho texto se ataca de manera soez a Aleixandre y se encajan sendos puyazos a los tres restantes. Lezama, sin contar con la anuencia del otro editor, José Rodríguez Feo —que a la sazón estaba en España—, publicó en *Orígenes* (N.° 34, 1953) la diatriba juanramoniana porque, según le argumentó a Rodríguez Feo, «no podía rechazar una colaboración de su amigo y maestro, sea cual fuese su contenido». En una ocasión en que hablamos de este asunto, Lezama me dijo que él no quiso cargar con la responsabilidad histórica de censurar a un poeta de la talla de Jiménez, aun considerando que era excesiva la réplica de éste a lo dicho por Aleixandre sobre su poesía. Rodríguez Feo ha escrito al respecto lo siguiente: «Le dije (a Lezama) que comprendía el dilema en que se había encontrado, y que sólo le pedía por favor que insertase (en el N.° 35) una nota aclarando que el texto se había publicado sin mi conocimiento por encontrarme fuera de Cuba. Nunca pensé que era una enormidad lo que pretendía, y le dije que estaba seguro de que la nota no afectaría en lo más mínimo su amistad con Juan Ramón Jiménez y salvaría mi responsabilidad ante mis amigos. Lezama se negó rotundamente a complacerme y entonces le dije que no me quedaba otra alternativa que hacer el próximo número sin su participación». A partir de la ruptura, comenzaron a salir dos *Orígenes:* la de Rodríguez Feo y la de Lezama. Pero duraron poco. Lezama no pudo costear por mucho tiempo la suya, ni con la ayuda esforzada de otros miembros del grupo, y Rodríguez Feo se dio pronto a hacer una nueva revista con Virgilio Piñera: la agresiva *Ciclón*. En el número de enero-marzo de 1957 de *Ciclón* apareció el poema de Jorge Guillén *Aire con época*.

Cerremos este tema con la opinión de Jorge Guillén, expresada en una misiva de fecha 9 de diciembre de 1954, enviada al poeta y crítico cubano Cintio Vitier, amigo de Lezama y colaborador cercano de *Orígenes*. Esta carta de Guillén la copio de la revista italiana *Strumenti Critici* (enero de 1988), donde la publicó por primera vez el poeta, investigador y profesor español Pablo Luis Ávila. Es como sigue:

W. 9.12.54. Mi querido Cintio Vitier: ...Seamos claros y breves. Usted me asegura que ustedes [Lezama y sus colaboradores] han procedido de buena fe conforme a un criterio que les parece justo. Yo así lo creo. No pongo en entredicho su «intención». Por eso no «me enfado». ¿Qué más quesie (sic) el sembrador de discordias? (Me refiero al demonio). Ahora bien... El señor Rodríguez Feo piensa que aquellas páginas de J.R.J. no debían figurar en *Orígenes*. Este es el criterio que yo estimo justo. Un director de revista no debe permanecer neutral, pasivo, irresponsable en ninguna ocasión; y

no otra cosa nos muestra la vida literaria del mundo entero. Lo más frecuente es que los directores intervengan demasiado —hasta en el estilo de los colaboradores... Yo tengo que agradecer, y mucho, al señor Rodríguez Feo que haya manifestado públicamente su insolidaridad con aquellos textos, de tan evidente bajeza, sobre todo en los insultos a la persona física de un ilustre contemporáneo (Aleixandre). (Nada semejante había sucedido desde los tiempos de Juan Ruiz de Alarcón).

Deploro que todo ello haya originado un cisma. En ese incidente yo no podría ser actor. Ni sé nada de esa historia ni me concierne. Cualquier intervención equivaldría en mi caso a una intrusión.

¿Está claro? Disiento del punto de vista en que usted y sus amigos se colocan, pero no dudo de la buena fe que ha inspirado su conducta. Salude a Lezama Lima, y dígale que no creo en la «ética estética».

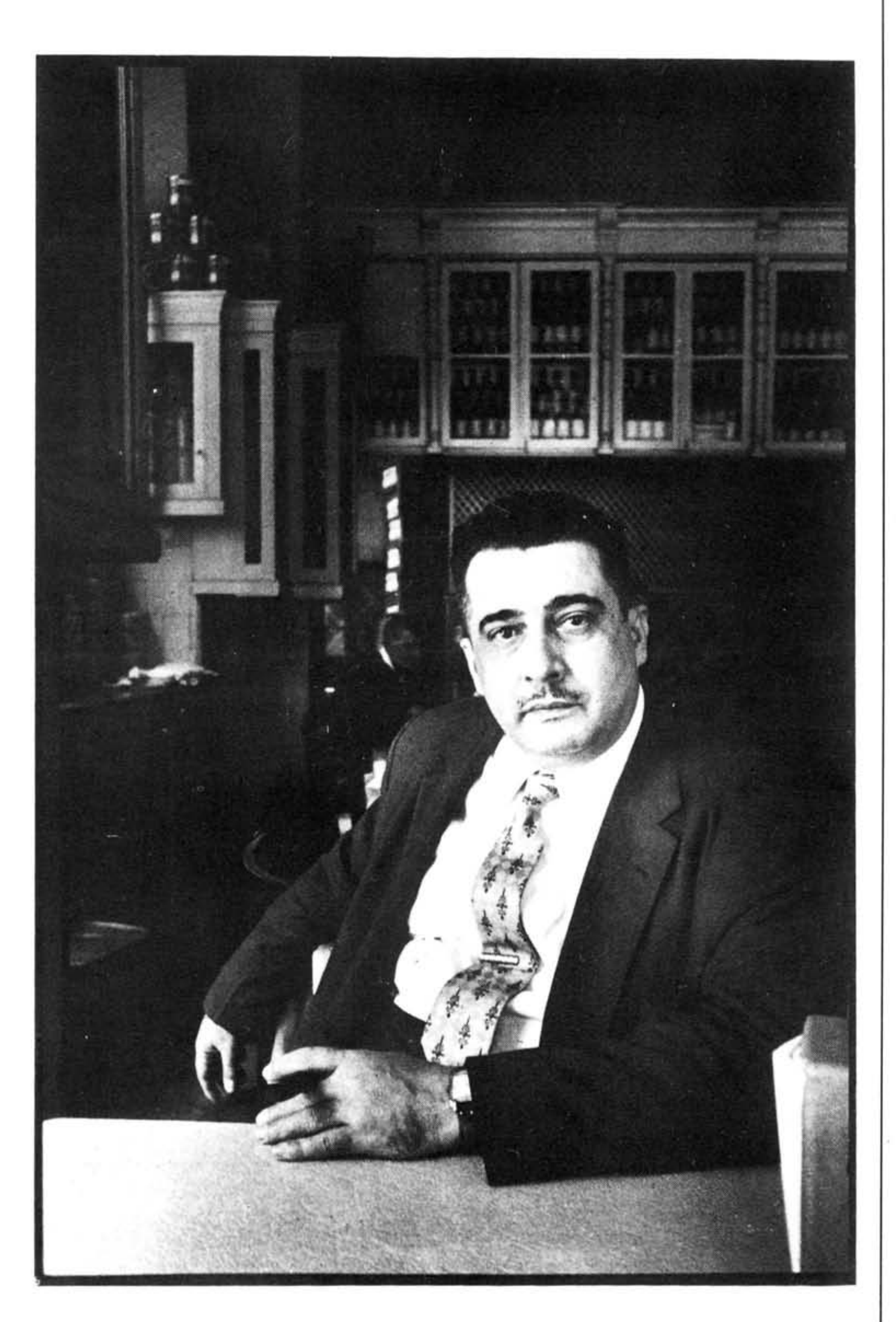
Mis respetos a su señora [la poetisa Fina García Marruz], y para usted un abrazo de su amigo y admirador

Jorge Guillén

El intercambio epistolar jugó un papel importantísimo en las relaciones de los escritores del 27 con sus contemporáneos hispanoamericanos. Las cartas cruzadas entre unos y otros —he visto unas cuantas— constituyen documentos de inapreciable valor para conocer la intensidad intelectual y afectiva de esas relaciones, e inclusive la intimidad de ciertos hechos que han incidido en la actividad literaria.

Recientemente tuve en las manos diecisiete cartas remitidas por Vicente Aleixandre a La Habana: doce a Cintio Vitier, las cuales cubren un período de veinte años (de 1949 a 1969); dos al poeta y narrador César López, quien vivió bastante tiempo en Madrid y mantuvo estrecha amistad con Aleixandre; y tres al poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar, hoy presidente de la Casa de las Américas. En una de éstas últimas, el autor de *Historia del corazón* se asombra del «hervor de poesía» que descubre en la isla a través del libro de Fernández Retamar *La poesía contemporánea en Cuba (1927-1953),* que éste le había enviado.

En esos documentos queda al descubierto que el retirado habitante de Velintonia 3 se sentía vivamente atraído por los poetas cubanos, muchos de los cuales —los jóvenes y jovencísimos de entonces— se acercaron a él en Madrid o le escribieron y enviaron sus libros. En una de las cartas remitidas a Vitier, la de fecha 22 de marzo de 1950 —en la que califica a Lezama de «vasto agitador del espíritu más fecundo en la nueva poesía»—, Aleixandre dice: «Viendo esta obra (se refiere a la antología *Diez poetas cubanos,* debida a Vitier) y repasando la colección de la revista *Orígenes,* que Rodríguez Feo me ha mandado en gran parte, ve uno el valor ejemplar que en el ámbito total tiene la poesía cubana, la fuerza, el fuego espiritual que da sentido a ese admirable grupo de poetas, cuya vitalidad y alcance son ejemplares...». Más adelante agrega: «Me gustaría estar entre ustedes, charlar ampliamente, conocer a Lezama (a quien he escrito aparte), a Gaztelu, a Virgilio, a Rodríguez Santos, a Baquero (cuyo poema «Pala-



José Lezama Lima
(Foto: Jesse Fernández)

bras escritas en la arena por un inocente» es uno de mis favoritos); y luego a los más jóvenes, Eliseo, Octavio Smith, Fina. /.../ ¡Cuánto me gustaría hablar con Vd. de su propia poesía! He escrito a Rodríguez Feo, que me ha pedido un poema, y se lo he mandado. Sea mi colaboración en la revista como una visita a Cuba, y en ella a ese hogar de fuego espiritual que es la obra de Uds. y su centro *Orígenes*».

En otra carta, de junio de 1959, dirigida también a Cintio Vitier, Aleixandre expresa: «La poesía cubana es para mí atracción fuerte, desvelo y placer, y usted y Fina se me adelantan siempre en la imagen de una Cuba lírica especulativa».

En las relaciones de la generación del 27 con Hispanoamérica hay —ya lo hemos visto— un antes, un antecedente; y también hay un después, una consecuencia. Por ejemplo, los poetas cubanos de mi generación —la llamada «del 50»— podemos repetir, respecto de la poesía española del 27, lo dicho por Aleixandre en relación con la cubana, esto es: la poesía del 27 ha sido y es para nosotros «atracción fuerte, desvelo y placer». Lo cierto es que nos iniciamos en la hechicería del verso guiados, entre otros, por Lorca, Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Alonso, Guillén. Unos más, otros menos, según el caso, ellos gravitan en cada uno de nosotros. Quien haga una lectura detenida de la poesía de mi generación percibirá la presencia, descubierta o solapada, de algunas de las voces del 27 español. No será difícil ver, digamos, en zonas de mi poesía, la silueta furtiva del último Miguel Hernández y de cierto Alberti, o la de Dámaso Alonso de *Hijos de la ira.* Hay ángulos en la poesía de César López donde asoman Aleixandre y también Alonso. Cernuda y Guillén se sienten en la escritura de otros. Para Pablo Armando Fernández, adolescente en Nueva York, con la lengua materna medio estragada por el inglés, el *Cántico* de Jorge Guillén, leído en la edición mexicana de 1945, fue «sorpresa, hechizo». Pablo Armando ha testimoniado: «Guillén me devolvía a la luz distante de la intemperie cubana, a la penumbra íntima de los interiores que alojaron mi infancia...».

Es incalculable, me parece, lo que queda por saber acerca de las relaciones del 27 con el mundo hispanoamericano. El tema, como dije al principio, es caudaloso, y pide todavía bastante investigación.

Por lo pronto, termino estas notas panorámicas, de sencillo acercamiento, invocando, para que también auspicie hoy las relaciones entre españoles e hispanoamericanos, el espíritu de comunión en lo bello y en lo justo que iluminó el contacto entre los sentidores y pensadores del 27 con sus contemporáneos de allá, de la que Lorca llamó «la América con raíces».

Manuel Díaz Martínez



Imagen de América en la poesía de la generación del 27

I. América imaginada

El mito

...embebieron mi mente las leyendas
de aquellos que pasaban a las Indias.
(**Luis Cernuda,** *Quetzalcóatl*)

El mito de América, mito en el que lo desconocido, lo misterioso y lo diferente son los valores principales y ofrecen la posibilidad de realizar el eterno sueño del hombre, ha perdurado en la conciencia de los europeos desde hace siglos. A pesar de que hoy día adquiere otros significados y dimensiones de los que tenía en el momento de su aparición, sigue intrigando a algunos de los que emprenden el viaje al Nuevo Mundo. Los sigue atrayendo por razones bien diferentes que en aquella época, pero a veces suena en la llamada al viajero algún lejano eco del antiguo mito.

No cabe duda de que, dentro de eso, la actitud de los españoles frente a América es especial. «América la heredamos los españoles hasta el llanto», dijo Rafael Alberti en una conferencia en Roma. «Cuando la recorremos, presentimos que ya lo hemos hecho antes, que ya hemos hablado con aquellos indios de Chile o de Perú, que ya nos hemos arrodillado ante los dioses de México o de Guatemala y quedado atónitos». Esta sensación de reconocer las tierras americanas (¿y tomarlas en posesión?) es común en Alberti y Salinas, quien dice en una carta: «Acabo de regresar de un estupendo viaje a Sudamérica, (...). ¡Qué cosas he visto, qué paisajes imponentes, qué ciudades, qué iglesias esas de Quito, qué gentes! Y se saca la mis-

ma impresión de siempre: ¡qué grande ha sido España, y con qué alegría y firmeza puede uno andar por estas tierras!».

En la percepción de ambos poetas la herencia española sigue siendo fuerte en el antiguo imperio colonial, por lo que empuja a los peninsulares a buscar su futuro al otro lado del océano. De hecho, «desde el siglo XIX el pobre emigrante español escapa allí, un chiquillo todavía, para inventarse libremente la vida y hacerse tan nuevo y otro, que ya ni siquiera será español, sin más, tampoco americano, sino *indiano*, un modo de ser transatlántico y original»[1]. No obstante, el interés que incita el otro continente se basa durante siglos en razones puramente económicas. Al empezar el siglo XX, «el desconocimiento y la subestimación de América eran la característica del intelectual europeo, sin exceptuar, desde luego, al español. Para ellos —como tres siglos atrás— todavía terminaba el mundo de la inteligencia en la costa atlántica de Portugal y España»[2].

Marcelino Menéndez Pelayo y Juan Valera son los primeros en introducir una nueva veta intelectual y artística en el pensamiento español sobre América[3]. A continuación, el tema americano no está ausente en casi ningún miembro de la generación del 98, salvo en el decididamente antiamericano Pío Baroja. Ramiro de Maeztu se hace conocer como un gran doctrinario del movimiento hispanista. Ángel Ganivet se enorgullece de «una inmensidad de pueblos hermanos a quienes marcar con el sello de nuestro espíritu». Los personajes de Ramón del Valle-Inclán recuerdan el mito y confunden su propia vida con la de los grandes personajes históricos:

> Yo iba a desembarcar en aquella playa sagrada, siguiendo los impulsos de una vida errante, y al perderme, quizás para siempre, en la vastedad del viejo Imperio Azteca, sentía levantarse en mi alma de aventurero, de hidalgo y de cristiano, el rumor augusto de la Historia. *(Sonata de estío).*

La vida de muchos de los escritores del principio del siglo está marcada por experiencias americanas de sus antecesores o parientes porque, como recuerda Rafael Alberti, «España había perdido su última colonia de América, pero su recuerdo permanecía vivo». Para Miguel de Unamuno, América es un mito trasmitido por su padre, un *indiano;* sin embargo, él es el primer escritor español que ve en el otro continente algo más que el recuerdo y fuente de ingresos. «Allá en mi tierra vasca —dice—, y en todo el litoral cantábrico, los capitales que de América traen los indianos (...) son uno de los más poderosos factores de despertar económico. ¿No nos ha de venir también de las Indias alguno que otro capital espiritual, ahorro de energía y pensamiento, que nos ayude en el despertar del espíritu?».

Unamuno es, pues, el que radicaliza el nuevo enfoque del tema americano, alejándose de sus aspectos puramente *coloniales* y hasta intentando considerar el continente como una unidad cultural autónoma frente a la herencia es-

[1] *José Luis Aranguren: «Sobre América y la poesía»,* Crítica y meditación, *[Madrid: Taurus 1977], pág. 49.*

[2] *Julio César Chaves:* Unamuno y América, *[Madrid: Cultura Hispánica, 1964], pág. 11.*

[3] *Véase: Marcelino Menéndez Pelayo:* Antología de poetas hispanoamericanos, *[Madrid: Real Academia Española, 1893-95];* Historia de la poesía argentina, *[Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947]; Juan Valera:* Cartas americanas, *[Madrid: Fuentes, 1889];* Nuevas cartas americanas, *[Madrid: Librería de Fernando Fé, 1890];* Ecos argentinos, *[Madrid: Librería de Fernando Fé, 1901]. Consúltese:* Menéndez Pelayo y la hispanidad, epistolario, *[Santander: Junta Central del Centenario de Menéndez Pelayo, 1955];* Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, *[Madrid-Buenos Aires: Compañía iberoamericana de publicaciones, 1930], Francisco Monteverde:* La literatura mexicana en la obra de Menéndez y Pelayo, *[México: UNAM, 1958]; Ramón de Garcíasol: «América, preocupación de don Juan Valera»,* Estudios Americanos, *Sevilla: 17 [1959], 217-234; Carlos Rama:* Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina, *[México: Fondo de Cultura Económica, 1982], pág. 174-180; y otros.*

pañola[4], es decir, fijándose en su condición actual, de interés para los españoles en cuanto a fuente de riqueza espiritual. A partir de sus aportaciones, el tema americano que se hace presente en la vida literaria española no siempre recurre al antiguo mito de la conquista y de la colonia; la literatura hispanoamericana se convierte, desde Unamuno, en una constante de la crítica literaria española.

Al mismo tiempo, la *otra América,* la no hispana, empieza a atraer el interés de los artistas e intelectuales europeos. La civilización norteamericana aparece como un gran atractivo (Luis Buñuel dice en sus memorias que admiraba América antes de conocerla —refiriéndose, por supuesto, a los Estados Unidos—, y que le gustaba todo de allí: costumbres, películas, rascacielos y hasta los uniformes de la policía...), a veces incluso como una atracción fatal (Lorca, hablando en sus cartas de los motivos de su viaje a Nueva York, dice que la ciudad le parece horrible, por eso mismo se va allí). Así, podemos observar cómo se está construyendo en la conciencia europea un nuevo mito de América que en la percepción española será el segundo elemento —de igual o hasta más importancia que el mito *colonial*— que influirá la visión americana de los que viajarán al otro continente en el momento de su conocimiento. La noción del descubrimiento seguirá, pues, presente y marcará la experiencia americana de los más contemporáneos.

El viaje

Y el momento llegó cuando nos fuimos
por el mar un puñado de hombres.
(Luis Cernuda, *Quetzalcóatl)*

El contacto con lo desconocido puede llegar a la dimensión de un gran encuentro si es percibido y expresado poéticamente. Lorca lo explicó como «puesta en contacto» de dos mundos poéticos: el del escritor con el de la realidad que lo rodea, y que él descubre. En el caso de la generación del 27[5], este encuentro o «puesta en contacto» se produjo por casualidad, sin que los poetas se hayan fijado ese objetivo ni lo hayan previsto. Sí, eran conscientes de lo atractiva que podía resultar la expedición al otro lado del océano («Entonces México era un país extraordinario», recuerda Rafael Alberti), sentían el peso de la historia («México es un país colosal, fue el primer objetivo de la conquista española», me dijo en la misma entrevista), y quizás, antes habían soñado en revivir la fabulosa aventura de los conquistadores (como Luis Cernuda en *Quetzalcóatl).* Pero no era el deseo de comprobar el mito ni el de verificar las leyendas que les empujaba a emprender el camino.

[4] *No lo logra y, a la larga, «unimisma a España e Hispanoamérica y, por tanto, es incapaz de fijarse detenidamente en lo que es auténticamente americano. (...) Es decir, le interesó América a través de España, no por América misma». Iris M. Zavala: «Hacia una teoría de Españoamérica: Hispanoamérica en Unamuno, ¿realidad o ficción?»,* Revista Interamericana de Bibliografía, *Washington D.C.: 15 (1965), pág. 353.*

[5] *La denominación generación del 27 ha sido siempre imprecisa. Para no establecer nuevos límites al grupo de poetas llamado de esta forma, considero como sus miembros a los* indiscutibles, *es decir, a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Emilio Prados y Pedro Salinas, dejando fuera de este trabajo la obra de José Moreno Villa, León Felipe y otros poetas que a veces se incluyen en la llamada generación.*

Dos primeros viajes de los poetas de la generación del 27 para América se realizaron por causas anteriores al exilio. Lorca salió a Nueva York en 1929 a raíz de una fuerte crisis espiritual que primero le hizo abandonar Madrid y refugiarse en Granada y, pocos meses después, aceptar la invitación de su amigo y maestro don Fernando de los Ríos para acompañarle a América y allí buscar nuevas experiencias. Sería, por lo tanto, un clásico viaje de descubrimiento, realizado, sin embargo, sin ninguna ilusión. En el barco, Lorca se encuentra siempre dominado por sus pesadillas y sólo a éstas se refiere en su correspondencia: «Me siento deprimido y lleno de añoranzas. (...) No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día». Contrariamente a la capacidad de escribir poesía siempre y en cualquier momento (declarada hasta en una entrevista: «¿Ha escrito usted durante el viaje? Siempre. Los versos los anoto en cualquier momento»), no deja ningún conocido testimonio poético de la travesía del océano. Solamente la llegada a la otra orilla y el contacto directo, el descubrimiento de la realidad americana, dará el fruto poético y empezará uno de los períodos más fecundos de la creación de Lorca.

Otro de los poetas de la generación del 27 que conoció el continente americano antes de tener que exiliarse en él, es Rafael Alberti. En *13 bandas y 48 estrellas. Poema del Mar Caribe* (1935), fruto poético de su primera estancia en América, sí «va recreando (...), con riguroso orden cronológico, las etapas de un viaje real» y, «acaso recordando a los cronistas de Indias»[6] a los que conocía y admiraba, refleja en versos muchas de las impresiones vividas a lo largo de este, también, viaje de descubrimiento. No obstante, tampoco se refiere al mismo pasaje, al principio de la expedición. La falta de algún diario de a bordo que permitiría conocer sus pensamientos al acercarse al que él mismo, guiado por Bernal Díaz del Castillo y su *Verdadera historia*, consideraba Nuevo Mundo, se debe probablemente a la enorme preocupación del poeta por la situación contemporánea del continente que domina por completo su percepción de la realidad americana. Lo demuestran las anotaciones que Alberti añadió a la primera edición de su libro para hacerlo más accesible a todo tipo de lector. En la nota sobre Santo Domingo, por ejemplo, se concentra en la condición actual de la isla: «Santo Domingo fue el primer país del mar Caribe que sufrió la intervención militar americana y el establecimiento de un protectorado». Incluso cuando hoy recuerda este viaje, destaca su carácter político: «El primer viaje a México lo hice en el año 1935. Un año antes de la guerra. Primero, para dar conferencias en México, en Cuba y en Norteamérica. Y fui también claramente para sacar dinero para los obreros asturianos».

El factor de la actual situación política dominó también el segundo viaje de Rafael Alberti a América, el del exilio. «Este viaje no fue un viaje espon-

[6] *Aurora de Albornoz: Estudio preliminar a: Rafael Alberti:* 13 bandas y 48 estrellas, *[Madrid: Espasa-Calpe, 1985], pág. 28.*

táneo y natural (...). Fui para América forzosamente en este momento», recuerda ahora. La única huella poética que quedó en su obra de aquellos días de la fuga son los dos últimos poemas de la *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia* (1939-1940), uno escrito ya en el mar:

Miremos a otro lado
que no resuene a sangre.
Bajo la Cruz del Sur
cambiará nuestra suerte.
América.
Por caminos de plata hacia ti voy
a darte lo que hoy
un poeta español puede ofrecerte.
(«Diario de a bordo. Febrero, 10. Marsella»)

Entre el miedo y el dolor de abandonar la patria se hace notar un tímido tono de esperanza con la que el poeta ve su futuro refugio en América. «El desembarcar en América era el sueño de todos los españoles desterrados», afirmó años más tarde en Roma. En los países hispanoamericanos la unidad de lengua y la proximidad de la cultura prometían, según él, una vida muy parecida a la española; para los escritores ofrecía además la «maravillosa ventaja» de poder continuar las actividades editoriales en el ámbito de las revistas y en el de los libros. «En fin de cuentas», constata José Gaos, «emigrar a América no es marchar a un país extranjero. Hispanoamérica es la prolongación de España. Prolongación no solamente espacial, sino también temporal, histórica...»[7]. Estemos o no de acuerdo con esta idea, es cierto que los países americanos de habla española se convirtieron en una especie de tierra prometida para los que estaban obligados a abandonar su patria, y fue allí a donde se dirigieron algunos poetas de la generación del 27 al acabar la guerra civil. Manuel Altolaguirre y Emilio Prados encontraron refugio en México, a donde Rafael Alberti no pudo ni quiso ir «porque allí iban los treinta y tantos mil españoles», y entonces eligió Argentina.

Aparte de estos dos países que acogieron a la mayoría de los desterrados españoles en América y pronto se convirtieron en núcleos de la cultura del exilio, otro que ofrecía una salida interesante para los intelectuales era los Estados Unidos. Tres miembros de la generación: Pedro Salinas, Jorge Guillén y Luis Cernuda (éste después de un tiempo en Inglaterra) se establecieron como profesores en universidades norteamericanas. Exactamente, Luis Cernuda fue el único de aquellos poetas que dejó un testimonio de su salida para el otro continente. «Coexistían en mí dos emociones contrarias», cuenta en sus memorias, «una, la de la curiosidad y atracción hacia un país nuevo, y la otra, algo fúnebre, de abandonar lo que fue nuestro mundo». En las reflexiones de Cernuda encontramos el reflejo de las

[7] *José Gaos, según: José Luis Aranguren: «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración»*, op. cit., *pág. 157.*

vivencias que debieron ser experimentadas por todos los que se marchaban a América: un examen de conciencia sobre el pasado («Retirada la escala del buque, sobre cubierta esperé la partida, pensando en aquellos nueve años que había vivido en tierra inglesa»), seguido de ideas sobre la tierra del destino donde aparecen lejanas repercusiones del mito: «No pocas veces me había preguntado cómo sería aquella tierra adonde me preparaba a marchar, y que no era sólo otra tierra más, otro país más, sino parte del continente americano, hacia el cual un español tiene que experimentar atracción e interés peculiares».

El descubrimiento

Realidad fabulosa como leyenda alguna
allá nos esperaba (...).
(**Luis Cernuda**, *Quetzalcóatl*)

En su poema de *Ocnos* (¿1938?-63) Luis Cernuda describió su arribo a Nueva York, reflejando toda su emoción ante la proximidad de alcanzar el destino:

la zozobra impaciente de la llegada a tierra y ciudades nuevas, aunque imaginadas de antiguo. *(La llegada)*

y el momento de entrever, en la niebla, la esperada orilla americana del Atlántico:

Sentado por largo espacio de espaldas a la hilera de ventanales, un presentimiento te hizo volver de pronto la cabeza. Ya estaba allí: la línea de rascacielos sobre el mar, esbozo en matices de sutileza extraordinaria,... *(La llegada)*

Es también Luis Cernuda el poeta de la generación que más explícitamente se refirió a la noción del descubrimiento de un mundo nuevo, y de la realización de un mito siempre presente en la conciencia:

Cuántas veces lo habías visto en el cine. Pero ahora eran la costa y la ciudad reales las que aparecían ante ti; sin embargo, qué aire de irrealidad tenían. ¿Eras tú quien estaba allí? ¿Estaba ante ti la ciudad que esperabas? Parecía tan hermosa, más hermosa que todo lo supuesto antes en imagen e imaginación. *(La llegada)*

Su testimonio es único dentro de la obra poética de la generación del 27; la forma del *tú* poético, utilizada frecuentemente en *Ocnos* para designar el sujeto poético o el narrador testigo[8], y seguida después en *Variaciones sobre tema mexicano* (1949-52), hace que sea único y original también dentro de la tradición de diarios de a bordo y memorias de viajes.

Luis Cernuda refleja, pues, explícitamente, la noción del descubrimiento, refiriéndose en su obra a toda una serie de vivencias que acompañaron aquel momento. Sin embargo, el tema de América no aparece en su poesía

[8] *Según Manuel Ramos Ortega:* La prosa literaria de Luis Cernuda: el libro «Ocnos», *[Sevilla: Publicaciones de la Excma. Diputación de Sevilla, 1982], pág. 263-264.*

de modo consecuente, no llega a convertirse en el motivo central de ninguno de sus libros (hasta el viaje a México, cuando se producirá una segunda revelación de otra realidad nueva, desconocida, deslumbrante), ni se repite constantemente a lo largo de toda la obra. Por lo tanto, Cernuda no es un *poeta del descubrimiento* en el grado en el que lo son Lorca y Alberti. A pesar de que los descubrimientos que experimentan ellos no son inmediatos, ni esperados, ni previstos antes, producen un impacto mucho más fuerte y de cabal importancia para el conjunto de la creación poética.

Poeta en Nueva York (1929-30), indudablemente uno de los mejores libros de Lorca, fruto de su contacto directo con el mundo americano, refleja el progresivo deslumbramiento ante la realidad neoyorquina, el paisaje de las tierras del Norte, y hasta del ambiente hispánico reencontrado en la isla de Cuba. *13 bandas y 48 estrellas*, el primer libro de Alberti sobre América, reproduce las sucesivas etapas de la expedición del poeta y de su mujer, en una forma que recuerda los relatos de los conquistadores. Son muy importantes estas «queridas presencias literarias», según indica Aurora de Albornoz; sin embargo, «ellas solas no serían suficientes para que el poeta realizase su descubrimiento americano: el poema nació tras el contacto con la realidad geográfica, histórica, humana de América»[9]. El *descubrimiento* se manifiesta, pues, en ambos casos, en la penetración en la nueva realidad y en su reflejo poético. La serie de imágenes llega a constituir cuadros de visión muy compleja y de gran interés en cuanto muestras de una percepción personal con intento de objetivación.

Después de su libro inspirado en la experiencia de Nueva York, Lorca no vuelve a tratar el tema de América, a pesar de que en el año 1933 tiene la oportunidad de conocer Argentina y Uruguay; tan sólo en entrevistas concedidas durante el viaje se hacen ver algunas impresiones que le producen las llanuras de La Plata y el mar uruguayo. Alberti, en cambio, que además, curiosamente, va para las mismas tierras unos años más tarde, sí vuelve a hablar de América en su poesía. Durante el largo exilio, la nostalgia de la patria perdida cederá el paso, poco a poco, al encanto por el paisaje argentino, las playas uruguayas, la querida ciudad de Buenos Aires y la magnífica gente allí conocida, hasta convertirse en el motivo central de enteros libros de poesía como el de *Poemas de Punta del Este* (1945-56) o el de *Baladas y canciones del Paraná* (1953-54).

Esta vuelta a la realidad exterior, aceptación de la condición del exiliado y aparición de América como descubrimiento poético, que podemos observar en la actitud de Rafael Alberti, no se produce con igual fuerza en el caso de los demás poetas desterrados. Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, viviendo los dos en los países de habla española y cultura hispánica (México y Cuba) nunca introdujeron el tema americano en la obra literaria,

[9] *Aurora de Albornoz:* op. cit., *pág. 14-15.*

quedándose fieles a la expresión poética de su sentimiento predominante: el de la añoranza de la patria. Jorge Guillén y Pedro Salinas, radicados en los Estados Unidos, tampoco se dedicaron a describir o reflejar de modo complejo o constante la realidad americana, pero sí se inspiraron en ella varias veces. Por lo tanto, encontramos en su obra, entre otros en *El contemplado* (1946) de Salinas y en varios libros de Guillén (existe una antología, *Cántico americano de Jorge Guillén* de 1973, preparada por Justina Ruiz de Conde y revisada por el mismo poeta) ejemplos que pueden complementar esta imagen de América que me propongo componer con versos de varios poetas de la generación.

Entre ellos, destaca considerablemente el caso de Luis Cernuda, con el que conviene cerrar este tema. Cernuda, tras haber expresado ya una vez su entusiasmo al llegar a América, vuelve a experimentar y reflejar en su poesía una sensación semejante al descubrir México. Sin embargo, mientras de sus andanzas por los Estados Unidos han quedado escasas huellas literarias, a través de las *Variaciones sobre tema mexicano* el lector puede asistir a una verdadera exploración del mundo hispánico de América. A pesar de que, contrariamente a las ilusiones que le acompañaban en el camino hacia Nueva York, revela una absoluta ignorancia y una total falta de interés previo por las tierras donde ha de producirse su gran revelación del mundo americano:

> En tu niñez y en tu juventud, ¿qué supiste tú, si algo supiste, de estas tierras, de su historia que es una con la tuya? Curiosidad, confiésalo, no tenías. (...) Nada revivía ante tu imaginación, ahí indiferente, el acontecer maravilloso, obra de un puñado de hombres cuyo igual no parece haberse visto antes o después, ni la escena misma de sus actos, aunque ésta aquí estaba y está, tan viva, tan hermosa. Esa curiosidad fue la vida con sus azares quien mucho más tarde la provocó en ti, al ponerte frente a la realidad americana. *(El tema)*

«... los españoles, hicimos un nuevo descubrimiento de América», dice José Gaos[10], refiriéndose a los exiliados, y la afirmación suya corresponde también a la noción del encuentro poético con la realidad americana que quiero destacar en la obra de la generación del 27. A pesar de que a Manuel Altolaguirre y a Emilio Prados la experiencia de la vida en el otro continente los lleva esencialmente a la confirmación artística de su amor y arraigo a España, en la obra de otros poetas son importantes esos descubrimientos del mundo americano, indecisos en Jorge Guillén y Pedro Salinas, repentinos y espontáneos en Federico García Lorca y Luis Cernuda, y constantes en Rafael Alberti. Huellas, testimonios e imágenes que encontramos en la creación de todos estos poetas forman un todo: un cuadro de tipo *collage* que recoge varios elementos y los representa con dife-

[10] *José Gaos:* op. cit., *pág. 157.*



rentes técnicas, constituyendo una pintoresca y profunda a la vez, ¿verdadera?, imagen de la *realidad fabulosa.*

II. América vista

La ciudad

Las calles - rectilíneas
Y tan silvestres - quedan
Acogiendo aquel ansia
De historia con su selva

(**Jorge Guillén,** *Las soledades interrumpidas*)

Todos los miembros de la generación del 27 que en su obra se refirieron a América coincidieron en describir alguna, definida o no, ciudad americana. La que más versos inspiró fue indudablemente Nueva York, lugar de la llegada y del primer contacto con la nueva realidad para Lorca, Alberti y Cernuda. Este último fue el único de los tres poetas que elogió la ciudad, cantó su belleza, se dejó encantar por su riqueza y le dedicó palabras llenas de entusiasmo:

...la ciudad verdadera estaba dentro, toda tiendas con escaparates brillantes y tentadores, como juguetes en día de reyes o día del santo, empavesadas de banderas bajo un cielo otoñal claro que encendía los colores, alegre con la alegría envidiable de la juventud sin conciencia. Y te adentraste por la ciudad abrupta, maravillosa, como si tendiera hacia ti la mano llena de promesas. *(La llegada)*

Mientras Lorca y Alberti pintaron unas imágenes poéticas muy oscuras de la realidad neoyorquina (la percepción lorquiana parece no haber sido tan definitivamente negativa como la vemos en su poesía, ya que en una carta dijo hasta que Nueva York «es una ciudad de alegría insospechada»), Cernuda dejó de ella un cuadro lleno de admiración, cuyas causas explica en sus memorias: «Viniendo de un país donde la guerra y la postguerra impusieron, y seguían imponiendo todavía al marcharme de allí, penitencia y ascetismo excepcionales, las tiendas de Nueva York, que son quizás uno de sus encantos mayores, me lo hicieron aparecer como país de Jauja». El poeta no temió revelar también otro factor que influyó en su punto de vista y percepción: «...por vez primera en mi vida, mi trabajo iba a pagarse de manera decorosa y suficiente, lo cual, como es natural, acaso ayudaba a mi primera reacción optimista».

La neblina de la que surge la maravillosa Nueva York de Luis Cernuda bien distinta es de la que cubre la tenebrosa y amenazadora metrópoli vista por Rafael Alberti:

Alguien se despertaba pensando que la niebla ponía un especial cuidado en ocultar el crimen. *(New York)*

El amanecer presenciado por Alberti tampoco se parece, pues, al de Cernuda, que iba a estallar, revelando la hermosura de la ciudad. La riqueza, notada por Cernuda en las calles y tiendas lujosas, se centra en la visión de Alberti en la prosperidad industrial de los Estados Unidos, conseguida además, según el mensaje del libro, a costa de otros países americanos. La fuerza expresiva del lenguaje poético llega a su cumbre para hacer esta extraordinaria denuncia del mundo *yanqui* «levantado armado hacia el cielo de otros». A veces, el tono agudo y acusador deja el paso a la ridiculización de los que simbolizan la riqueza norteamericana: los banqueros «alegres y desesperados de Wall Street» a los que el poeta «canta y hace danzar (...) al compás de unas guajiras burlescas, rítmicas y un tanto surrealistas en su lenguaje»[11].

En el mismo escenario, en aquella Wall Street igual de «impresionante por frío y por cruel», ubica Lorca su «descomunal y macabra danza de la muerte a que somete este New York moderno y mundano»[12]. En el «doloroso planteamiento del amanecer»[13] se refleja el deseo del poeta de encontrar algo vivo en la destructora civilización mecanizada. Lorca describe aquella ciudad vacía y deshumanizada con un vocabulario animal, observa Richard L. Predmore[14]. Busca elementos de vida natural, pero sólo encuentra a un hombre despersonalizado, vuelto de espaldas a la naturaleza, e indiferente, pasivo...

...ninguno se dormía,
ninguno quería ser el río, ninguno amaba las hojas grandes,
ninguno la lengua azul de la playa.
(Oda a Walt Whitman)

Su representación poética de la ciudad es sumamente individualizada; él mismo dice que sus versos son, a la vez, «interpretación personal y abstracción impersonal, sin lugar ni tiempo en aquella ciudad mundo. Un símbolo patético: sufrimiento», es decir, paralelismo entre la desgracia de los que habitan la ciudad y la angustia del poeta. La imagen lorquiana de la ciudad remite más al mundo interior del poeta que al universo real de la urbe. La visión está compuesta de una multitud exuberante de ideas e impresiones de las que sólo quisiera destacar un par de ellas para establecer puntos de comparación con otros poetas de la generación. A las que ya he mencionado se junta la reflexión más presente en las páginas del *Poeta en Nueva York*, compartida en su tiempo por Jorge Guillén y Pedro Salinas, y que quizá fue la impresión más fuerte que se llevó Lorca de la agobiante metrópoli: «En ninguna parte del mundo», recordó en una en-

[11] *Aurora de Albornoz:* op. cit., *pág. 20.*

[12] *Francisco Javier Díez de Revenga:* Dos poetas, dos ciudades (Lorca-Alberti: Nueva York-Roma), *[Murcia: Estudios Literarios dedicados al prof. Mariano Baquero, 1974], pág. 64.*

[13] Ibídem.

[14] *Richard L. Predmore:* Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca, *[Madrid: Taurus, 1985], pág. 78.*



trevista «se siente como allí la ausencia total del espíritu; desprecio de la ciencia pura y valor demoníaco del presente. Espectáculo de suicidas, de gentes histéricas y grupos desmayados. Espectáculo terrible, pero sin grandeza».

Espectáculo en el que predomina la muerte, éste es el motivo central de casi todos los poemas de Lorca, Alberti, Guillén y Salinas dedicados a la ciudad norteamericana: la muerte de la naturaleza, la muerte del espíritu, la muerte asociada con el crimen, fenómeno corriente en esa sociedad deshumanizada. Jorge Guillén, indignado por la cantidad y crueldad de crímenes que se cometen todos los días en los Estados Unidos dedica a uno de ellos el poema en prosa «Los atracadores» *(Clamor, Maremágnum)*, coincidiendo con la visión de Lorca quien reproduce «dos voces de madrugada en Riverside Drive»:

¿Cómo fue?
—Una grieta en la mejilla.
¡Eso es todo!
(Asesinato)

Muerte casual pero siempre presente, acechadora en el ambiente desolador de la metrópoli, causa de pánico para «un hombre que corre, corre, corre...» perseguido como en una película de violencia en «Lo que pasa en la calle» *(Clamor, A la altura de las circunstancias)* de Jorge Guillén, se convierte en una constante amenaza para quien tiene que cruzar la calle en un excelente poema largo de Pedro Salinas: «Hombre en la orilla» *(Todo más claro y otros poemas)*.

Recurriendo, al igual que Lorca, al léxico relacionado con la naturaleza, y simbolizando la calle y su acera por un río y su orilla, describe Pedro Salinas la tragedia de un hombre acechado, disminuido a la dimensión de hormiga, y perdido en la muchedumbre metropolitana. Contrariamente a la multitud repentina de imágenes y asociaciones de gran peso emocional y mucho contenido humano, en la que se basa el *Poeta en Nueva York* y que podría aplicarse también como característica de los poemas americanos de Alberti y Guillén, Salinas no se dispersa temáticamente, enfoca su visión con una tensión lenta y paulatina (sin que por eso pierda la fuerza expresiva), deja al margen o en el fondo toda una serie de elementos que no sirven más que para completar la imagen, y se centra en un solo motivo: el drama de un hombre. Por lo tanto, una de las sensaciones predominantes que provoca la lectura de este poema es la de la estrechez, opuesta a la de la anchura e inmensidad de espacio que encontramos en los versos de Jorge Guillén, por ejemplo:

Edificios resueltos
A ser la más desnuda geometría del mundo,
Y con un solo adorno. Mirad bien: el espacio.
(Aire en torno)



La acechadora presencia, en el poema de Salinas, de «ruedas, prisas, prisas, ruedas» y tantos más elementos que rodean y aplastan al hombre, contrasta también con la noción de la ausencia y del vacío, fundamental en el *Poeta en Nueva York*. Para Lorca, observa Richard L. Predmore, «la ciudad no se caracteriza simplemente por la ausencia de gran parte de la naturaleza y de otras muchas cosas amenas o valiosas, sino que se siente esa ausencia como la presencia desoladora del vacío, de muchos vacíos. Pese a sus pululantes multitudes, se percibe la ciudad como llena de huecos. (...) Lorca usa la palabra *hueco* dieciséis veces en toda su obra literaria, de las cuales quince pertenecen a los poemas neoyorquinos»[15]. El vacío sería, pues, parte esencial de su visión de la ciudad norteamericana, común además en los cuatro poetas aquí mencionados que dan una imagen de la urbe como «arquitectura extrahumana y ritmo furioso, geometría y angustia».

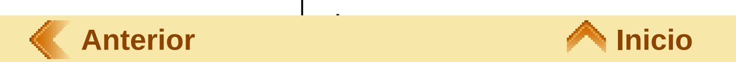
Son muy pocas, en la generación del 27, las imágenes favorables a la vida urbana en los Estados Unidos. Entre ellas hay que destacar unos cuantos poemas de Jorge Guillén, donde la sociedad deja de ser una fuerza destructora de sentimientos y relaciones humanos y se convierte en una muchedumbre alegre, reconfortante para el individuo:

Mucha gente busca más gente,
Más simpatía, más bullicio
Multiplicando los enlaces
De comunidad en el ruido.
(Fin y principio)

Otro poeta que no siempre se ha sentido solo y amenazado en las ciudades norteamericanas es Luis Cernuda, conocido ya por sus retratos neoyorquinos llenos de admiración y entusiasmo. A pesar de que a veces resuena en sus poemas un clima fúnebre e inhóspito de la ciudad (como en el recuerdo poético de San Francisco: «El parque»), en general la etapa californiana de su vida y su reflejo en la poesía confirman la visión anterior, lejana del agudo criticismo de los demás poetas. Los Ángeles (en «Pregón tácito») aparece hermosa, llena de vida y alegría, hospitalaria por su clima y ambiente, y está retratada con cariño, al igual que más tarde la Ciudad de México.

En *Variaciones sobre tema mexicano* encontramos varias descripciones de calles, rincones, canales, plazas y parques que llegan a constituir una gran imagen de la ciudad mexicana, de su pasado, de sus gentes y costumbres. Una imagen completa y tan lograda que hasta reproduce la sensación de la vida que late en aquella gran urbe. Fijándose en elementos humanos de México que nunca destacó en Nueva York o Los Ángeles, y describiendo la ciudad *desde dentro* mientras aquéllas las observaba siempre *desde fue-*

[15] Ibídem.





ra, hace también una crítica de la civilización norteamericana, quizás involuntaria pero clara. Por ello, estableciendo esta oposición, da una imagen global de la ciudad parecida a la de los otros poetas.

Es otro libro, y de otro autor, que rompe con el esquema. En todas las imágenes urbanas anteriormente estudiadas los poetas daban su visión de lo esencial, según ellos, de la ciudad. Podemos admitir que se trataba de penetrar en la vida urbana y destacar sus rasgos más llamativos, percibidos como los más profundos, dejando a parte lo únicamente pintoresco (salvo, por supuesto, las impresiones norteamericanas de Cernuda). Lorca declaró que no quería hacer ninguna descripción «por fuera de Nueva York, como no la haría de Moscú»; sin embargo, Alberti se fijó este exactamente objetivo y describió la ciudad. En *Buenos Aires en tinta china* (1950) sus versos acompañan los dibujos de Atilio Rossi, pero el poeta no se deja guiar, redescubre la ciudad que, parecía, ya había conocido perfectamente. Además, tampoco se limita a pura enumeración de sus calles, plazas, rincones y monumentos, a vestirlos de color y sombra, sino que anima la ciudad, le habla como si fuera una amiga:

> Como si por primera vez te viera y me vieras,
> yo que apenas te veo,
> yo que apenas si salgo de mi calle Las Heras,
> yo por ti me paseo
> y te descubro, nueva capital argentina,
> recién nacida al viento del mundo en la tinta china.
> *(Dedicatoria al libro)*

Concluyendo este tema, es preciso subrayar un contraste entre el mundo hispánico y la civilización norteamericana, presente ya en las diferentes visiones de la ciudad y más fuerte aún en las descripciones de la gente y del paisaje. La imagen de la metrópoli estadounidense es, como hemos dicho, en general y siempre, con la excepción de Cernuda, tenebrosa y agobiante. Se convierte en el símbolo de la vida moderna, en esa civilización tecnológica y deshumanizada cuya fuerza destructora constituye una amenaza constante para el hombre y los valores humanos. La poesía adquiere la dimensión de un grito de protesta y de defensa del individuo contra todos los peligros de la sociedad de masas. Es en estos aspectos donde se centra la visión de las ciudades norteamericanas, mientras las hispánicas están vistas como centros de vida, y están percibidas y reflejadas poéticamente de una manera mucho más personal.

La gente

¡Cuidado! La persona
Se detiene en un borde
Con los demás a solas.
(**Jorge Guillén**, *Las soledades interrumpidas*)

La visión que tienen los poetas de la generación del 27 de la sociedad del hombre blanco, retratada dentro de la imagen de la ciudad, es más bien tenebrosa. Las masas humanas, deshumanizadas y sometidas a un ritmo de vida mecánico, forman nada más que el paisaje urbano, incapaces de crear una cultura ni conservar los valores humanos. Agobiado por las masas y perdido en el laberinto de la arquitectura moderna, el hombre no tiene personalidad propia y su existencia es sumamente artificial. Lorca, Alberti, Guillén y Salinas describen individuos de modo irónico o dramático, ubicándolos siempre en su contexto que es la ciudad, la que los desprende de autenticidad y vitalidad. A veces la voz del poeta se detiene sobre una «mujer gorda» o un transeúnte parado «en la orilla», pero estos están siempre percibidos —y concebidos poéticamente— como elementos integrales de «la multitud que vomita, de la multitud que orina...». El hombre no aparece nunca como sujeto, sino como objeto: objeto de un proceso de degeneración de la sociedad de los blancos en su versión norteamericana en la cual se han perdido tradiciones y valores humanos. Estos sí perduran, también en los mismos Estados Unidos y, sobre todo, en la América hispánica, en las culturas tradicionales de diferentes grupos étnicos asentados en el continente. En ellos: en los judíos, los negros y los indios, se centra la atención de los poetas de la generación, lo que hace que la civilización tecnológica de Norteamérica quede aún más despreciada que tras la lectura de tan sólo los poemas a ella dedicados.

Los judíos aparecen en el *Poeta en Nueva York*, abarcados desde un concepto de la religión que establece un esquema de opresores y víctimas:

> Las niñas de Cristo cantaban y las judías miraban la muerte
> con un solo ojo de faisán,
> Vidriado por la angustia de un millón de paisajes.
> *(Cementerio judío)*

Según Miguel García-Posada, «ojo de faisán, porque el destino del pueblo judío, aceptado, tolerado y estimulado por las Iglesias Cristianas, ha sido como el de la delicada ave: ser cazado, ser perseguido a través de miles de *pogroms*, ser, en suma, un pueblo errante, razón por la que el ojo refleja, agónicamente, un millón de paisajes»[16]. Sin embargo, la visión poética que da Lorca de la cultura judía no se limita a su condición como nación

[16] *Miguel García-Posada:* Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York, *[Madrid: Akal 1982], pág. 77.*

oprimida. El poeta alude a ciertos rasgos de carácter y de la vida, razón por la cual el trágico destino del pueblo en la tierra se prolonga hasta más allá de la muerte cuando se juzga a los judíos por su avaricia, sus especulaciones, el inhumano trato de los obreros y empleados, parecido a la esclavitud, y finalmente, la explotación también de los artistas. *Cementerio judío* es el único poema dentro de la obra de la generación del 27 en el que se señala la cultura de los judíos en América. No obstante, la imagen y el mensaje que intenta trasmitir Lorca parecen a veces confusos. Según observa García-Posada, «el tema judío ha sido prácticamente silenciado, debido acaso a la dificultad del poema, que ningún comentarista se ha tomado el trabajo de analizar mínimamente a fondo»[17].

El tema de los negros, en cambio, se manifiesta con mucha más claridad en el libro de Lorca y constituye uno de los elementos clave de la imagen neoyorquina que es «una puesta en contacto» del mundo poético del escritor «con el mundo poético de Nueva York», como él mismo lo definió. «En medio de ambos están los pueblos tristes de África y sus alrededores, perdidos en Norteamérica. Los judíos. Los sirios. Y los negros. ¡Sobre todo los negros! Con su tristeza se han hecho el eje espiritual de aquella América». Lorca percibe su cultura como la única fuente que preserva los auténticos valores humanos, que «está tan cerca de la naturaleza humana y de la otra naturaleza. ¡Ese negro que se saca la música hasta de los bolsillos! Fuera del arte negro no queda en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo». Presenta, pues, imágenes poéticas de los negros en cuanto hombres sensibles, espontáneos en sus reacciones y, sobre todo, ricos espiritualmente, «porque creen, porque esperan, porque cantan y porque tienen una exquisita pereza religiosa que los salva de todos sus peligrosos afanes actuales». Por lo tanto, podrían convertirse en una fuerza salvadora en el degenerado, deshumanizado y vuelto de espaldas a la naturaleza, mundo de los blancos.

Pero éste parece ser más fuerte que la naturalidad y la espiritualidad de los negros. Por ello, Lorca «quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas, con el perpetuo susto de que se les olvide un día encender la estufa de gas, o guiar el automóvil, o abrocharse el cuello almidonado, o clavarse el tenedor en un ojo. Porque los inventos no son suyos...». Es básicamente en esta oposición donde Lorca percibe a los negros, destacando su identidad, autenticidad y raíces sometidos a las ruinosas influencias de la civilización tecnológica en la cual se desorientan y pierden:

> Fuego de siempre dormía en los pedernales
> y los escarabajos borrachos de anís

[17] Ibídem.

olvidaban el musgo de las aldeas. (...)
Los negros lloraban confundidos
entre paraguas y soles de oro, (...).
(Rey de Harlem)

Será la posición inferior y hasta humillante y servil de los negros en la estructura social:

¡gran rey prisionero con un traje de conserje!
(Rey de Harlem)

la que los llevará a luchar por la supervivencia, con la

Sangre que busca por mil caminos muertes enharinadas y ceniza de nardo, (...).
Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,
para quemar la clorofila de las mujeres rubias, (...).
(Rey de Harlem)

Los negros se incorporan en el mundo poético lorquiano de la misma manera que los gitanos: por medio de una identificación a nivel de los rasgos humanos y no distintivos («Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de lo perseguido: del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro»). La misma identificación se manifiesta en su contacto con la cultura hispánica; en el «Son de los negros en Cuba» evoca los recuerdos de su nativa Andalucía, como lo hace también, más tarde, Rafael Alberti. Mientras su visión de los países hispánicos es muy cercana una a la otra, el enfoque albertiano de los negros es muy diferente del lorquiano. En el año 1935 Alberti ve el mayor peligro para el mundo en el crecimiento de la fuerza imperialista; plantea, pues, también al ritmo del *son* caribeño, una feliz unión de los blancos antiimperialistas con los negros de la isla:

Negro, da la mano al blanco.
Blanco, da la mano al negro.
Mano a mano,
que Cuba no es del cubano,
que es del norteamericano.
(Casi son)

El conflicto de las razas, destacado tan fuertemente por Lorca, vuelve a aparecer, años después, en la visión de Jorge Guillén:

«Mi piel es mi pecado», canta el negro con voz
Hermosa y dolorida. Desenlace imprevisto:
¿Va, por fin, a nacer de verdad Jesucristo?
El blanco está más blanco de una vergüenza atroz.
(Margen vacío)

Sin embargo, la atención de Rafael Alberti, de Jorge Guillén y, sobre todo, de Luis Cernuda, se centra en otro grupo étnico y otra cultura. Si para Lorca el negro es la fuerza natural de América, para Alberti lo es el indio; retratado «como el aire, como los aguaceros, como lumbre y como tierra», simboliza los cuatro elementos. En él deposita el poeta las esperanzas de que pueda cambiar la suerte de México, y lo llama a la lucha por sus derechos:

Que no eres sólo el tema de una estrofa, (...)
ni ese perro dócil que se tumba,
dócil, después de herir, al pie del amo. (...)

Contra los gachupines que alambican
residuos coloniales por sus venas,
prepara tu fusil.
(El indio)

Como al negro lorquiano, la *sangre furiosa por debajo de las pieles* ha de llevar hacia la destrucción de la degenerada civilización del blanco, al indio albertiano, lo empujará a la lucha el pasado precolombino de Mesoamérica. No sin razón el poeta cita *un canto de los indias cunas panameños* para recordar que el hombre americano posee su propia cultura:

Hora es ya de que los vasos extranjeros apaguen
en los bosques su sonido (...)
Van a usarse por fin nuestros propios vasos azules.
(Panamá)

Al pasado de los indios alude también Luis Cernuda, mencionando en *Variaciones* los diferentes momentos y lugares de la historia mexicana (canales de Xochimilco, castillo de Chapultepec, etc.), pero haciendo hincapié en su impacto sobre el carácter nacional de los indios, intemporal y resistente a todos los cambios circunstanciales como la conquista, las dictaduras y las revoluciones. «Él sigue siendo el que era; idéntico a sí mismo, deja cerrarse, sobre la agitación superficial del mundo, la haz igual del tiempo». «Empobrecido, desposeído, mas con una integridad espiritual que se ha mostrado inmutable a través de los siglos»[18], el indio presenta para Cernuda una fuerza parecida a la de los negros vistos por Lorca: la de mantener vivas las tradiciones y los valores humanos, y de oponerse a la destructora civilización que injustamente juzga como inferiores a los que no se le someten. El indio «es el hombre a quien los otros pueblos llaman no civilizado. Cuánto pueden aprender de él». De ahí la oposición del mundo indígena y el estadounidense «distinción, primordial para él, entre la espiritualidad de México y el materialismo de los países anglosajones»[19], observada también en el contraste entre la riqueza norteamericana y la pobreza de los indios, en el entendimiento de la muerte, en el concepto del ocio y hasta en el mismo colorido costumbrista.

[18] *James Valender:* Cernuda y el poema en prosa, *[London: Tamesis Books Ltd, 1984], pág. 101.*

[19] Ibidem.

A través de *Variaciones* el lector puede seguir todo un proceso de observación y reflexión hechas por alguien que descubre una nueva realidad, reencontrando en ella, sin embargo, elementos conocidos y olvidados. Las poesías no ocultan nada del primer asombro, del hilo pensativo que lleva al poeta a las inevitables comparaciones, y de la final conclusión, siempre a favor del pueblo indio. Asistimos a una verdadera revelación de la naturalidad con la que se puede vivir la pobreza, hasta la miseria, de la autenticidad de la vida en todas las circunstancias y de la dignidad de la muerte:

Y entonces comprendiste todo el valor de esta palabra y su entero significado, porque casi te habías olvidado de que estabas vivo. Acaso el precio de estar vivo sea esa pobreza y duelo que veías en torno; acaso la vida exija, para estar viva, ese abandono ruin de miseria y tristeza, entre las cuales ella, como una flor, crece acrisolada. ¿Sofismas? Nada quedaba allá de la trivialidad y el vacío de la vida en las tierras de donde venías. *(Lo nuestro)*

Al lado de estos *descubrimientos*, un lugar importantísimo en el libro de Cernuda lo ocupan las descripciones de la vida cotidiana, de las costumbres, de escenas observadas o personas que con su particular aspecto o comportamiento llaman la atención del viajero. Estos pintorescos *cuadros costumbristas*, compuestos con verdadero afecto, tienen valor poético en sí mismos, a pesar de que operan como puntos de salida para reflexiones más profundas: sobre la pasividad del indio, debida al clima que tanto le recuerda al poeta su nativa Andalucía, o sobre la enorme importancia del descanso, tan opuesta al acelerado ritmo de vida en Inglaterra y Estados Unidos, en lo que coincide con observaciones que hace Jorge Guillén, por ejemplo inmovilizando en *Inditos (Clamor, Maremágnum)* una escena de reposo de tres indios de Oaxaca y destacando en ella la impresionante tranquilidad y melancolía.

Mientras las expresivas imágenes lorquianas de los negros desencadenan en el grito poético contra la ciudad, siendo el negro de Harlem un elemento integral del paisaje urbano de Nueva York, Cernuda, con sus pintorescos cuadros del indio mexicano canta la hermosura de la tierra americana —el siguiente objeto de percepción y expresión poética de los escritores de la generación del 27—.

El paisaje

Hay robles, hay nogales,
Olmos también, castaños.
Entre las muchas frondas
El tiempo aísla prados.

(**Jorge Guillén**, *Las soledades interrumpidas*)

Muy abundantes en la obra de algunos poetas, los ejemplos de descripción del paisaje americano demuestran el gran impacto que éste tuvo en ellos, y su importancia dentro del conjunto de las experiencias vividas en el otro continente. Luis Cernuda emprende el camino hacia América tras haber pasado nueve años en Inglaterra, familiarizado, pues, con el paisaje norteño, pero siempre fascinado por la posibilidad de descubrir algo nuevo y confrontarlo con lo conocido:

> «¿Cómo serán los árboles aquellos?«
> preguntaste. Ahí los tienes:
> aún desnudos, ya hermosos,
> bajo el cielo vasto, por el llanto y colinas
> que ves a la ventana,
> amigos nuevos en espera
> de tu salida para andar contigo.
> *(Otros aires)*

«No se extrañe —explica Cernuda en sus memorias—, que en los árboles cifrara, inconscientemente, la curiosidad hacia el país aún desconocido, porque ante mí tuve todos aquellos años los hermosos, los bellísimos árboles ingleses: robles, encinas, olmos». El contacto con el paisaje americano significa una prolongación de aquella admiración del árbol —símbolo, para Cernuda, de acogida, amistad y protección, tanto más importante en América donde el poeta empieza una nueva etapa de su vida—.

La idea de la esperanza encarnada en el árbol aparece también en la poesía de Jorge Guillén (p. ej. «Al margen de Thoreau»), pero en su visión del paisaje americano predomina la noción de tristeza y soledad. Mientras Cernuda percibe la fuerza renovadora de la naturaleza en América, «este fin de invierno hacia la primavera», para Guillén el paisaje es sumamente triste, por lo que destaca su aspecto otoñal:

> Entonces no veía más que otoño rojizo de arces.
> Y más allá de su horizonte imaginaba un
> Octubre leve, dorado, trémulo de chopos.
> *(Un emigrado)*

En «Visto y evocado» *(Homenaje)* la contemplación del paisaje, empapada de nostalgia, desemboca en unas reflexiones no menos melancólicas sobre la esencia de la vida, la soledad, la fugacidad del tiempo... —tema, tono y ambiente parecidos a los que encontramos en Dámaso Alonso, en uno de los pocos poemas que contiene impresiones del poetas de sus viajes por las Américas—. Sentado a orillas de Charles River en Massachusetts y hundido en sus pensamientos, reflexiona sobre la fluidez del tiempo y de las cosas, encarnada en el fluir del agua:

> ...sé que la tristeza es gris y fluye.
> Porque sólo en el mundo la tristeza.

Todo lo que fluye es lágrimas.
Todo lo que fluye es tristeza, y no sabemos de dónde
viene la tristeza.
(A un río le llamaban Carlos)

La melancolía invade también a Federico García Lorca al contemplar el campo americano. En su retrato del paisaje urbano destaca la soledad y la alienación del hombre en el ambiente que le es hostil. La ciudad, enemiga del hombre y de la naturaleza, se presenta como una fatal fuerza destructora, capaz incluso de aniquilar la potencia de la naturaleza: «Nieves, lluvias y nieblas subrayan, mojan, tapan las inmensas torres; pero éstas, ciegas a todo juego, expresan su intención fría, enemiga de misterio, y cortan los cabellos a la lluvia o hacen visibles sus tres mil espadas a través del cisne suave de la niebla». En el campo, en cambio, la civilización mecanizada no puede ya amenazar a la naturaleza, «ya no hay lucha de torre y nube, ni los enjambres de ventanas se comen más de la mitad de la noche. Peces voladores tejen húmedas guirnaldas, y el cielo, como la terrible mujerona azul de Picasso, corre con los brazos abiertos a lo largo del mar. El cielo ha triunfado del rascacielos», la naturaleza ha triunfado sobre la civilización, pero —y a esto Lorca aquí no acude— también sobre el hombre. El contacto con el campo americano provoca en el poeta una peligrosa melancolía que, en vez de curar su crisis espiritual, la agrava. «Es un paisaje prodigioso», dice en una carta de Edem Mills, «pero de una melancolía infinita. (...) ...los bosques y lagos me sumen en un estado de desesperación poética muy difícil de sostener. (...) ...me ahogo en esta niebla y esta tranquilidad que hacen surgir mis recuerdos de una manera que me queman». Los poemas correspondientes a esta etapa de la experiencia americana de Lorca reflejan la confusión y la vulnerabilidad del poeta. Compone unos versos oscuros («Cielo vivo») y llenos de tormento («Poema doble del lago Edem»). Estos y otros poemas de la sección demuestran que el poeta, perseguido por unas asociaciones surrealistas y la obsesión de la muerte, no encuentra alivio ni alcanza la paz en el acogedor, a primera vista, paisaje.

Solamente el contacto con el Caribe provoca en Lorca un decidido cambio de la visión de América; el poeta vuelve a percibir la naturaleza con todos sus sentidos, en colores, olores y sonidos. «Es el amarillo de Cádiz, recuerda, con un grado más, el rosa de Sevilla tirando a carmín y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez: La Habana surge entre cañaverales». A pesar de que sólo le dedica un poema («Iré a Santiago»), éste es de suma importancia para el conjunto de su poesía americana ya que hace resaltar la enorme diferencia de percepción y enfoque de la visión de dos mundos: el norte y el hispanoamericano. La misma diferenciación se nota en la obra de Luis Cernuda: el contacto con México le lleva a refle-

jar en sus imágenes poéticas no sólo la oposición entre la civilización anglosajona y la hispánica, sino también un fuerte contraste en la naturaleza. La noción de la vida que predomina en la observación de la gente está muy presente también en la percepción del paisaje. Todo: el sol, la fecunda tierra, el mar, la fauna y la flora, parece estar vivo, concebido por la naturaleza en formas, colores y movimientos de la vida. La ingerencia del hombre en el ambiente natural, acusada por Lorca como destructora de la naturaleza en sus imágenes neoyorquinas, en el ámbito mexicano descrito por Cernuda tiene otro sentido y llega a cobrar mucha importancia como factor de aproximación del hombre a la naturaleza, de su integración en el paisaje:

Estas terrazas, estas galerías, sólo son un marco del paisaje admirable, limitándolo apenas para hacerlo accesible al ser humano, humanizándolo de modo imperceptible. Tendido bajo la mirada del hombre, le sonríe compasivo, casi tiernamente. Porque en él la grandeza no excluye la sonrisa, no lo dramático, lo delicado, siendo como es paisaje de conciliaciones, no de extremosidades. *(Miravalle)*

El aspecto humano del paisaje centroamericano lo destaca también Rafael Alberti en *13 bandas,* enfocándolo de diferentes maneras, desde la identificación del indio con su tierra en *México* hasta su gran metáfora de América como ser humano:

Se ve que estas montañas son los hombros de América. (...)
Estas carnes sangrientas, peladas, agrietadas,
estos huesos veloces, hincándose en las olas,
estos precipitados espinazos a los que el viento asesta un golpe seco y
verde en la cintura.
(Costas de Venezuela)

Percibida como un ser vivo, la naturaleza americana guarda sus secretos que llaman la atención e incitan la curiosidad de varios poetas. Intentando descubrirlos, Jorge Guillén penetra en el paisaje nocturno de Puerto Rico y describe la naturaleza tropical:

Este jardín, espeso como selva,
para los ojos, para los oídos
Más que para los pies,
Este jardín ahonda su espesura,
Más tropical aún,
De noche.
(El jardín de los coquíes)

Pero la misteriosa naturaleza no se deja penetrar a fondo por los que han llegado de fuera, los que no pertenecen a ese mundo. Cernuda, al igual que Guillén, percibe el *secreto opresivo del paisaje,* como lo llama, que «se le escapa, pero a cuya presencia él es muy sensible. (...) Reconoce la existencia de una realidad escondida que va más allá de su propia visión subjetiva»[20], pero en vano intenta transgredirla. No lo consigue ni siquiera por medio del *contacto espiritual* con los indios. Decepcionado, afirma:

[20] Ibidem.

Esos cuerpos callados y misteriosos, que al paso de sus barcas nos tienden una flor o un fruto, deben conocer el secreto. Pero no lo dirán. *(Por el agua)*

No se lo han dicho tampoco a Rafael Alberti, quien recuerda:

Hombres con ojos de manchú se dirigen hacia el horizonte en su caballo. ¡Qué lejos estoy de comprenderlos! Cuando me parece que ya los tengo apresados en una opinión, se me escapan del lazo en que los tengo cogidos y siguen cabalgando. *(Prosas)*

Sin embargo, Alberti sí logra percibir la realidad del *nuevo mundo* desde la misma perspectiva americana. En *13 bandas*, por muy comprometida políticamente que sea su visión del continente, «la tierra, el cielo, el mar, los vientos, los animales están vistos como los vieron algunos cronistas de Indias; como los vieron —y habrían de ver— algunos poetas y muchos narradores de América Latina: con los ojos capaces de percibir lo real maravilloso»[21]

Mueves bosques con hojas como círculos,
puertas verdes al sueño de los pumas,
bosques que marchan, selvas que caminan
invadiendo la sombra de raíces.
(Yo también canto América)

Este enfoque de la realidad americana volverá durante su largo exilio en la Argentina, y específicamente durante los años vividos en el campo, en las fincas El Totoral y la Quinta del Mayor Loco donde el poeta «creció de nuevo a la poesía». Creció, sin embargo, como un escritor latinoamericano, describiendo, recuerda María Teresa León, aquel campo «lleno de ánimas, de desaparecidos, de soledad, de muertos» como si fuera suyo —porque lo consideraba suyo—. Captó y trasmitió en su poesía todos los rasgos característicos de aquella naturaleza, ya que «le hablaban el viento, el horizonte, aquel perro Don Amarillo, los caballos, los barcos que cruzaban la línea de los sauces. Todo era presencia de ramas, de loros, de sapos que podían ser...». Esta segunda etapa de la creación americana de Alberti fue incomparablemente más fecunda y dio una obra muy extensa que componen: *Entre el clavel y la espada* (1939-1940), *Pleamar* (1942-1944), *Poemas de Punta del Este* (1945-1956) y, finalmente, *Baladas y canciones del Paraná* (1953-1954), libro de poesía tan argentina que mereció un premio de la Sociedad de Escritores de ese país, y confirmó la casi total integración cultural y literaria del poeta español en el ambiente hispanoamericano. «Yo estaba con los escritores argentinos, considerado un escritor argentino», recuerda. Con la admiración propia del amor a la patria describía, pues, «el pitido de los benteveos, la charla estridente de los loros, el zureo de las palomas, junto a caballos que corrían hacia los montes azulados y el estruendo homérico de las vacas y toros en el baño de las haciendas». Cada

[21] *Aurora de Albornoz*, op. cit., *pág. 34.*

paso en la tierra americana podía significar un nuevo descubrimiento y, como tal, dejar al poeta maravillado ante, por ejemplo, los insólitos árboles: «ahuehuetes de México, araucarias de Chile, palmeras de Cuba y de Brasil, apamates y sangre de drago de Venezuela, palos borrachos y jacarandás de las calles de Buenos Aires». Después del regreso a Europa, Rafael Alberti desveló su arraigo a aquel mundo del que otra vez en su vida se tuvo que «ir forzosamente, por culpa de los señores militares: me gustan los perros, los árboles maravillosos de aquella América en que viví, y el despertarme al alba con el sol en la cara. Cuando antes venía a Europa, elogiaba el cielo austral como si fuese mío. Pareces un indiano, me dijo un día en París José Bergamín. Debo confesarles que le dije al momento: sí. La Cruz del Sur no se ha desvanecido todavía en mi frente».

III. América vivida

La ausencia

No me dijiste, mar, mar gaditana,
mar del colegio, mar de los tejados,
que en otras playas tuyas, tan distantes,
iba a llorar, velada mar, por ti,
mar del colegio, mar de los tejados.
(**Rafael Alberti**, *Arión*)

A pesar de que el amor a su «segunda tierra», como llama Rafael Alberti a la Argentina, se haga cada vez más fuerte, su arraigo al país natal es siempre muy importante y visible no sólo en *Retornos de lo vivo lejano* (1948-56) y *Ora marítima* (1953) —obras compuestas en Argentina, pero dedicadas enteramente a la evocación de España—, sino también en estos versos de la poesía argentina que, siendo una imagen del mundo americano, contienen dentro de sí otra imagen. No cabe duda de que una sensación de encarcelamiento experimentada en la Quinta del Mayor Loco donde se compusieron las *Baladas* («Creyendo que ya eras libre/ Llegaste. Pero estás preso»), y agravada por la impresión de inmovilidad de la naturaleza («Nuevamente/ lo inmóvil que está el caballo») provoca en el poeta un deseo de escaparse, de volver... Este «se expresa con más frecuencia (...) a través de una serie de elementos que encierran una potencia de movimiento: río, mar, barco, caballo, pájaro, viento, piedra, fragancia»[22]. De ahí la identificación del río con el mar, camino del regreso:

Paraná.
Hoy tienes orillas altas

[22] *Catherine Bellver:* Rafael Alberti en sus horas de destierro, *[Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1984], pág. 86.*

del mar.
Ya eres algo más que el río,
¡Ya eres mar!
Hoy, sobre ti, si pudiera,
me haría, alegre, a la mar.
(Canción 6)

El contacto directo con el mar no hace sino traer los recuerdos de España con más fuerza. «Al mar de Punta del Este le debo el reencuentro con la otra orilla del Atlántico, el mar de la infancia», revela Alberti tras haberlo expresado varias veces en la poesía:

Sí, mar, lo sé, tú eres, para mí, la otra orilla.
(Arión)

Sin embargo, la imagen de España sólo se «vislumbra por transparencia», según las palabras del mismo poeta, en los libros «contagiados ya de América». *Baladas y canciones del Paraná* son para él poemas de América y no de España; las tierras argentinas y uruguayas van cobrando cada vez más importancia en su poesía y en su conciencia:

Os llevaré retratados
en mis ojos. (...)
Los mirarán cuando llegue,
y algunos dirán:
—Hay ríos
y caballos en tus ojos.
El alma de los otros paisajes
se me ha quedado dormida
en los ojos.
(Canción 57)

De hecho, se lleva un recuerdo tan vivo y constante de América que su imagen se convierte en la noción de otro *paraíso perdido* —tercero ya en su vida, tras el destierro del mar y el destierro de su tierra—. Alberti, un hombre ceñido siempre a un recuerdo, no es, no obstante, un *poeta de la ausencia* como lo son Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, los únicos miembros de la generación del 27 quienes, viviendo en América, nunca reflejaron en su poesía la realidad americana y centraron toda su sensibilidad poética en la ausencia de España.

En 1955 aparecen *Poemas en América* de Manuel Altolaguirre. Efectivamente, son poemas en América y no poemas de América:

Fuera de mi tiempo estoy,/ desterrado en mi memoria.
(Al cumplir mis cincuenta años)

La percepción de la naturaleza se convierte en algo irreal y su reflejo poético está lejos de cualquier mimesis; el rechazo de la realidad exterior

hace de ella, exclusivamente, un punto de salida para la contemplación del *yo,* como en «Árbol de soledad» *(Fin de un amor,* 1949). El poeta se encierra en su mundo, simbolizado por un *jardín interior* cuyo concepto desarrolla en la obra. «La poesía —explica su actitud—, ya sea exterior o profunda, es mi principal fuente de conocimiento. Me enseña el mundo y en ella aprendo a conocerme a mí mismo. Por eso el poeta no tiene nunca nada nuevo que decir. La poesía es reveladora de lo que ya sabemos y olvidamos. Sirve para rescatar el tiempo perdido, para levantar el ánimo, para tener alma completa, y no fugaces momentos de vida. En ella ensayamos la muerte, más que con el sueño. Ella nos libera de lo circunstancial, de lo transitorio».

Para Emilio Prados la experiencia americana significa también el penetrar dentro de sí mismo, estando el poeta condenado a la vida solitaria. «¿Tengo amigos?», leemos en sus cartas. «Sé bien que no. Tengo gentes que me quieren, que me consideran, que me miran como a un extraño. Pero personas de las nuestras, ninguna». La soledad es esencia de su vida americana:

> Me pierdo en mi soledad
> y en ella misma me encuentro,
> que estoy tan preso en mí mismo
> como en la fruta está el hueso.
> *(Tres canciones,* III)

Es también el único descubrimiento que el poeta realiza en América: «En estos veinte años (...) me fui encerrando en mí mismo y así fui descubriendo un mundo desconocido que me habitaba...». El constante recuerdo de España vive dentro de él y le impide desarraigarse y aceptar otra realidad: «...a los veinte años de ausencia... vivo en España, con, en, por, sin, sobre, tras de España. Y me moriré si es que me muero». Esta actitud hace de Emilio Prados una de las figuras más trágicas del exilio español. «Prados era uno de esos andaluces», dice Carlos Sampelayo, «que no pierden el acento. (...) Como todos, cantó a la ausencia, en versos serios»[23].

La soledad

> Yo no soy para estar solo.
> Pienso de pronto que sí,
> y pienso que no, de pronto.
> **(Rafael Alberti,** *Canción 18*)

La soledad que experimentan los poetas españoles en América se manifiesta en su poesía de maneras muy distintas. En Emilio Prados y en Manuel Altolaguirre, como hemos dicho, en la angustiosa ausencia de España.

[23] *Carlos Sampelayo:* Los que no volvieron, *[Barcelona: Libros de la Frontera, 1975], pág. 86.*

En Rafael Alberti, en la desesperación frente al mar que trae recuerdos dolorosos, como en «¡Qué solo estoy!» *(Poemas de Punta del Este)*, o en el deseo de hundirlos en el río del olvido de *Baladas*. En Jorge Guillén, en cambio, la soledad se alivia con el recuerdo de la patria. Cuenta Justina Ruiz de Conde: «Luchaba contra la soledad con ahínco, se agarraba a todo lo que podía ayudarle. Uno de sus mejores aliados era todo lo español. Cualquier alusión a España (...) parecía consolarle, hasta alegrarle»[24]. Dedicándose a la enseñanza de la literatura española en diferentes universidades norteamericanas, consigue mantener su identidad sin dejarse americanizar. En «Dafne a medias» *(Clamor, Maremágnum)* incluso ridiculiza la actitud de emigrados que rechazan su origen y pasado para integrarse enteramente en el nuevo ambiente. Jorge Guillén se refiere a su condición de desterrado con un tono optimista, exactamente gracias a su fuerte arraigo en España.

Sin embargo, parece que su testimonio poético deja una impresión falsa del aislamiento y otredad que en realidad vivió: «En los poemas escritos en Wellesley no hay constancia ni alusión alguna a la soledad americana que padeció Guillén en los EE.UU. (...) la soledad subjetiva, la deprimente, la nostálgica o enfermiza, no es tema de la poesía de *Cántico*»[25], como lo es, en cierto modo, de *Poeta en Nueva York*. Lorca, desde el principio mismo de su estancia en América, alude a esta noción, incluso en los mismos títulos de dos partes del libro: «Poemas de la soledad en Columbia University e Introducción a la muerte. Poemas de la soledad en Vermont». Otredad, pues, de un español en Estados Unidos, en un ambiente tan diferente del suyo («Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español, y más todavía un hombre del Sur»), pero, al mismo tiempo, aislamiento de un hombre en la civilización moderna. La hostilidad del ambiente no siempre consiste en su carácter extranjero, sino en su agresión frente al ser humano. «Porque si te caes, recuerda el poeta, serás atropellado, y si resbalas al agua arrojarán sobre ti papeles de sus meriendas. Esas son las gentes de Nueva York, las multitudes que se apoyan sobre las barandillas de los embarcaderos».

El mensaje de Lorca, «lleno de apasionado dramatismo», según las palabras de Luis Cernuda, reaparece años más tarde en la visión de Jorge Guillén, quizá menos turbador por su tono más apacible, pero igual de expresivo. El poeta «se abandona a la descripción de la metrópolis americana, de su terrible vida anónima, que fluye, colectiva, racional, especialmente nocturna. Es impresionante, por ejemplo, el sueño común de todos los cuerpos de Nueva York, (...): «Cuerpo tendido (...) Rumbo provisional hacia la nada» («Sueño común»)[26]. Oreste Macrí alude también a otro poema no inlcuido en la antología de Ruiz de Conde en el que se concreta la visión de la

[24] *Justina Ruiz de Conde:* El cántico americano de Jorge Guillén, *[Madrid: Turner, 1973], pág. 257.*

[25] Ibídem.

[26] *Oreste Macrí:* La obra poética de Jorge Guillén, *[Madrid: Ariel, 1976], pág. 312.*



soledad del hombre amenazado por la sociedad de masas: «La masa humana encauza mansa su fuerza ruda y enorme por las calles infinitas: mal y bien unidos; signo del terrible contraste resuelto en la oposición de las rimas aza/esa»: «La masa humana se apelmaza (...) Con una amenaza de maza./ Pero no... la vida es ilesa» («Anochecer en las calles del sábado»)[27]. La misma actitud de soledad, alienación y temor ante la fuerza destructora de la civilización, la encontramos en el citado ya poema «Hombre en la orilla» de Pedro Salinas y, sobre todo, en otro poema suyo, «Cero» *(Todo más claro y otros poemas)*: terrible visión del naufragio total.

De entre las diferentes formas de experimentar y reflejar poéticamente las soledades americanas, hay una, común en varios poetas: la soledad de la lengua.

Mucho me duele que no viva
Mi lenguaje a mi alrededor,
Mucho sufre el tiempo interior
Ante su muda perspectiva.
(Jorge Guillén, *Desterrado)*

Junto con el angustioso recuerdo de la patria y la desolación en el nuevo ambiente, el reencuentro con la lengua es otro rasgo que influye considerablemente la percepción de América en los poetas de la generación del 27.

La lengua

Hermanos, los que estáis en la lejanía
tras las aguas inmensas, los cercanos
de mi España natal, todos hermanos
porque habláis esta lengua que es la mía.
(Dámaso Alonso: *Hermanos*)

«Seguramente los que llegamos a América fuimos los más felices. Nos encontramos con un idioma vivo, con nuestro español de mil aderezos lingüísticos, la maravilla que nos permitía entendernos», recuerda María Teresa de León la ventaja de radicarse en el otro continente. Sin embargo, sólo en el ámbito hispano, ya que la vida en Estados Unidos significaba experiencias totalmente diferentes.

Para Pedro Salinas, el idioma se convirtió en una señal de identidad. En el prefacio a su último libro de poemas, el poeta dijo: «Se escribieron (...) lejos de mi país, cada vez más mío en mi querer y sueño, viviendo en las hospitalarias tierras de los Estados Unidos, abrazado a mi idioma como a incomparable bien». La lengua materna llegó a simbolizar la patria, sustituirla de alguna forma cuando no hubo esperanza de recuperarla. Salinas

[27] Ibídem.

«nunca volvería a su tierra natal, por la que siempre guardó un inmenso amor. La soledad de lengua, sobre todo, le dolía terriblemente, hasta el punto que con alguna frecuencia viajó a Hispanoamérica, afanoso de sentirse en un ambiente de habla hispana»[28]. La expatriación lingüística, tanto más grave para un escritor, dejó además profundas huellas en su personalidad: «Se sentía doblemente desterrado (como decía en una carta a un amigo en Buenos Aires) al residir en un país de otra lengua»[29], aunque no fue su caso el de resistirse a aprender inglés...

En la isla de Puerto Rico, en la universidad a la cual se incorporó en 1943, experimentó Pedro Salinas el redescubrimiento de su lengua, la sensación de recuperarla, de dejar de ser un *desterrado* para pasar a ser un *transterrado*, y en su famoso discurso expresó «la emoción sentida, después de varios años de residencia en país de habla inglesa, al encontrarse en un aire, digámoslo así, en un aire lingüístico español». A continuación, explicó de forma entrañable la importancia de la lengua para el hombre: «Cuando se siente uno rodeado de su mismo aire lingüístico, de nuestra misma manera de hablar, ocurre en nuestro ánimo un cambio análogo al de la respiración pulmonar; tomamos de la atmósfera algo, invisible, que adentramos en nuestro ser, que se nos entra en nuestra persona y cumple en ella una función vivificadora, que nos ayuda a seguir viviendo».

Para Luis Cernuda, el redescubrimiento de la lengua fue más sorprendente. Durante todos los años del exilio en los países de habla inglesa, nunca había sentido la falta de su propio idioma tan fuertemente como los demás poetas; la experiencia le parecía incluso interesante y enriquecedora. Sin embargo, el reencuentro del ámbito lingüístico español provocó en él un cambio radical de actitud, manifestado, entre otros textos, en *Variaciones:*

—Tras de cruzar la frontera, al oír tu lengua, que tantos años no habías oído hablar en torno, ¿qué sentiste?
—Sentí cómo sin interrupción continuaba mi vida en ella por el mundo exterior, ya que por el interior no había dejado de sonar en mí todos aquellos años.
(La lengua)

Al darse cuenta el poeta de la soledad de la lengua en la que estuvo viviendo desde la salida de España, se vio acechado también por todas las demás formas de la soledad americana. La vida en los Estados Unidos se le hizo imposible; de ahí que decidiera mudarse definitivamente a México, país familiar por la lengua a la cual le rindió homenaje poético:

¿Cómo no sentir orgullo al escuchar hablada nuestra lengua, eco fiel de ella y al mismo tiempo expresión autónoma, por otros pueblos al otro lado del mundo? Ellos, a sabiendas o no, quiéranlo o no, con esos mismos signos de su alma, que son las palabras, mantienen vivo el destino de nuestro país, y habrían de mantenerlo aún después que él dejara de existir. Al lado de este destino, cuán estrecho, cuán perecedero parecen los de las otras lenguas. Y qué gratitud no puede sentir el artesano oscuro,

[28] *Olga Costa Viva:* Pedro Salinas frente a la realidad, *[Madrid: Alfaguara, 1969], pág. 18.*

[29] *Juan Marichal: «Pedro Salinas y su Contemplado», prólogo a:* Pedro Salinas: El Contemplado. Tema con variaciones, *[San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1959], pág. XII.*



vivo en ti, de esta lengua hoy tuya, a quienes cuatro siglos atrás, con la pluma y la espada, ganaron para ella destino universal. Porque el poeta no puede conseguir para su lengua ese destino si no le asiste el héroe, ni éste si no le asiste el poeta. *(La lengua)*

La lengua aparece, pues, como otro de los elementos que marcan el abismo entre el mundo norte y el hispanoamericano, presente en la obra de casi todos los poetas aquí estudiados. El abismo que divide en dos grupos definitivos la multitud de temas y sus enfoques que se hace ver en la poesía americana de la generación del 27 que rindió homenaje a su tierra de acogida, a ese *mundo siempre nuevo.*

Aleksandra Hadzelek



Entre otros, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Ernesto Giménez Caballero, Dámaso Alonso, Ramón Carande... (Alcalá de Henares, 1976, durante la entrega del Premio Cervantes a Jorge Guillén)



José Moreno Villa: *Dibujo* (1939)

Anterior Inicio Siguiente

«Los Contemporáneos» y la generación del 27: documentando un desencuentro

En 1920, en un artículo publicado por la revista *España* de Madrid, Alfonso Reyes inicia una enjundiosa cruzada: desmantelar algunos de los más característicos prejuicios detrás de los que americanos y españoles parapetan su mutuo desdén. En ese ensayo, Reyes convoca a los intelectuales mexicanos a intercambiar «verdadera inteligencia con la España Nueva que es posible y ya ha comenzado» (342); poco después conminará a los españoles, con similar urgencia, a que, interesándose «más intensamente por las cosas de América robustezcan su entendimiento de España» (254). Reyes, que vive en y entre los dos mundos y que, preocupado por las intenciones imperialistas de los Estados Unidos sobre México, sabe que en el reforzamiento de la hispanidad radica en parte la defensa de su patria, cree que ha llegado la hora de superar «un siglo de soberbia y mutua ignorancia» (566).

Las incitaciones de Reyes se articulan en un momento propicio para las letras, y sobre la apuesta de que los escritores de una orilla pueden asumir a cabalidad sus responsabilidades hacia los de la otra. Las circunstancias son adecuadas porque, a pesar de que el ecuménico modernismo se desbarata en recriminaciones y rivalidades, el Ateneo de la Juventud en México y el Centro de Estudios Históricos en Madrid se atarean en fundar un nuevo humanismo crítico de signo hispánico por un lado, y, por el otro, porque en materia de poesía, Antonio Machado o José Moreno Villa en España,

y Ramón López Velarde en México, acaban de encontrar en las esposas de sus tierras, superiores y más fieles encantos que en las, para entonces, ya averiadas queridas modernistas de París.

Me ocuparé, atento únicamente a las revistas literarias y limitándome al primer acto de esta historia (hasta 1933)[1], en proponer algunos temas para discutir a las dos promociones de jóvenes que, nacidas con el cambio de siglo, conforman la generación del 27 en España y el grupo de los Contemporáneos en México, y que comienzan a leer y a escribir precisamente en el momento en el que Reyes aboga por el reencuentro.

Un *grupo* y una *generación:* no es azarosa la nomenclatura. La del 27 es sumamente estricta en la teoría y en el ejercicio del término «generación» —esgrimido por la del 98 y fortalecido por Ortega en *El tema de nuestro tiempo*—, e invierte considerable empeño, tiempo y tinta en delimitar su nómina y precisar sus intereses y su *modus operandi* (Rozas). El grupo de Contemporáneos, en cambio, hace todo lo posible para convencerse, y convencer, de que su cofradía es fortuita, un mero accidente, una ronda de voluntades coincidentes que apenas reconoce ciertos atributos comunes (Sheridan 1985). La española del 27 se proclama generación en un medio competitivo, determinado por la rivalidad de varias generaciones activas en diversas zonas de la península; está encendida por cierta exaltación vitalista, tiene aspiraciones a militar en el proceso modernizante y posee una conciencia orgánica de la historia literaria: los Contemporáneos mexicanos se resignan a ser un grupo en un medio devastado por una revolución que ha vulnerado a su clase y la ha sumergido en el escepticismo, que ha reforzado el centralismo del país, ha conducido al militarismo y a la demagogia nacionalista, y ha dispersado a las generaciones anteriores en diversos exilios, provocando una grave fractura en el proceso generacional. Ambas promociones han padecido formas similares de estancamiento cultural a causa de sus respectivas, recientes historias; procuran recuperar la tradición poética hispánica opacada por la irrupción galicista; comparten cierta sensación de ahistoricidad que resulta de los conflictos bélicos —la Gran Guerra, la Revolución Mexicana— y que los conduce a aventurarse en experimentos inauditos e inéditos, lo que, a su vez, propiciará una poesía regida más por sus propias leyes que por las de una realidad inmediata a la que, dicho sea de paso, estos dos grupos de jóvenes burgueses educados desprecian ética, política y moralmente (Geist 1980, Sheridan 1985).

Otra coincidencia: ambas promociones, fatigadas de Francia, son proclives a revisitar críticamente la tradición poética en castellano, a rehabilitarla a fuerza de abrevar en sus fuentes comunes y, en el caso mexicano, también a la que le es particular (es decir: su peculiar manera de asumir y valorar su propia tradición colonizada). Los Contemporáneos, discípulos

[1] *En 1933, los Contemporáneos se han desbandado como grupo y la generación del 27 comienza a dispersar sus poéticas en un amplio espectro.*



de Reyes y de López Velarde, leen a Góngora al mismo tiempo que la generación del 27 lo hace en España, lo que no resulta extraordinario en estos dos grupos en los que abundan los profesores de literatura. La poesía española culta, tradicional y, en algún caso, popular, es para los Contemporáneos tan propia como la mexicana, pero es asimismo una herencia a nombre de la cual tienen que afirmar, desde la «periferia» americana, una fidelidad a la única tradición de la que se sienten parte[2].

No obstante, si la renovación del interés por España, favorecida por las circunstancias abreviadas por Reyes, cae en una tierra debidamente abonada en el lado mexicano, la semilla tardará aún en germinar varios lustros en la parte española (y entonces sólo gracias al forzoso *reconocimiento* generado por el exilio). En esta primera etapa, como es previsible, la atención dispensada por los mexicanos hacia sus similares españoles no será recíprocada. La herencia crítica del Ateneo en México y el cosmopolitismo propio de la década de los veinte mexicanos, además del pluralismo natural de la postrevolución y de la diáspora generacional, afirman en los Contemporáneos una curiosidad articulada por todo lo que sucede en el mundo literario europeo, norte y sudamericano[3], mientras que, entre la inminente revolución española y la crisis del 98, la curiosidad de los jóvenes escritores españoles tiende (después de una indecisa curiosidad inicial por la literatura «ultra») a restringirse a lo que sucede en su propio recinto y a padecer las limitaciones de un «particularismo español» que, desde luego, no deja de desconcertar a los hispanoamericanos[4]. A pesar de todo, puede decirse que la apertura hacia España convocada por Reyes alcanza con los Contemporáneos una nueva sedimentación y una renovada madurez: «El conocimiento de España, afianzado en nosotros por largas, profundas raíces, llega a cada espíritu irremisiblemente, sin sonrisas y, ahora, sin pasiones», dice Villaurrutia en 1934 (1974, 673)[5].

[2] *Dice, por ejemplo, Jaime Torres Bodet (1924 35): «Ha sido necesario regresar de las villas francesas de Samain y de Jammes al suelo áspero de Soria (Machado) o a la aldea andaluza de Juan Ramón Jiménez para que los nuevos poetas de México puedan sentir directamente los problemas de la lírica española a la que pertenecen por derecho propio y no como contribuyentes de una colonia lejana».*

[3] *Esta diferencia entre la poesía americana y la española radica para Octavio Paz (1973 157) en que, a diferencia de aquélla, la americana tiene dos características: «sensibilidad frente a lo temporal, decisión de afrontar la modernidad y de fundirse con ella. Nostalgia de futuro, diría. La otra: su curiosidad, su cosmopolitismo».*

[4] *Xavier Villaurrutia (1974 882) comenta, por ejemplo, en 1943: «...la flexibilidad, la disponibilidad y la curiosidad, dimensiones tan poco españolas...». Un par de años antes, Octavio Paz, miembro de la generación posterior a la de Villaurrutia, alude tangencialmente a lo mismo (1988 258): «La poesía mexicana es, por el idioma, española. Nuestros clásicos son los clásicos españoles. No nos los pueden arrebatar ni el mezquino y engreído particularismo español, ni el cosmopolitismo hueco de los que, en América, pretenden ignorarlos o desdeñarlos».*

[5] *Villaurrutia realiza una eficaz síntesis del papel jugado por el regiomontano en el acercamiento a España: las «sonrisas» y las «pasiones» se refieren a la ironía y a las suceptibilidades que gobernaban antes esas relaciones y, de manera velada, a la incapacidad de Ortega para hacer por América lo que Reyes logró hacer por España durante su estancia en el Centro de Estudios Históricos de Madrid.*

Los años de aprendizaje de los Contemporáneos abarcan, fervorosamente, desde un principio,.a España. De la mano de los ateneístas, matizan su reacción antimodernista bajo la tutela de sus dos últimos avatares mexicanos, Enrique González Martínez y López Velarde, que les allanan el camino del juanramonismo. En 1923, Pedro Henríquez Ureña publica en México una *Antología* del poeta de Moguer entusiastamente prologada. Después, en la *Revista de Occidente*, el grupo acrecienta un interés que ante *Eternidades* y *Piedra y cielo* se convierte en devoción (Villaurrutia 1974 877; Sheridan 1985 VIII). Las revistas mexicanas, que todavía en 1922 al referirse a la poesía española piensan en Salvador Rueda[6], comienzan a dar cuenta de este cambio cuando los Contemporáneos inician su labor hemerográfica: Jiménez ha pedido una «poesía desnuda» y los jóvenes mexicanos comienzan a preguntarse:

> ¿Cuál era la túnica de la que la lírica había de despojarse? ¿La vida diaria? ¿La anécdota sensual o sentimental? ¿El fervor humano? ¿O solamente el adorno falso, el insolente lujo verbal?[7]

Buena parte de la labor de la primera etapa del grupo de Contemporáneos estará dedicada a buscar respuestas a estas preguntas que también se hacía, por los mismos años y también ante Juan Ramón, la generación española[8].

Mas como es predecible, lo que entre los mexicanos es una *necesidad* de España, entre los españoles apenas será, si acaso, en este momento, una relativa y eventual *curiosidad* por México. Una curiosidad, por otra parte, difícilmente documentable: sólo un par de notas sobre López Velarde y González Martínez, publicadas por el pertinaz Enrique Díez-Canedo en la trastienda de algunas revistas españolas antes de 1925, y un ensayo largo de Guillermo de Torre titulado «Nuevos poetas mexicanos», aparecido en *La Gaceta literaria*[9] impiden decir que la ignorancia era total (Díez Canedo 57)[10].

[6] *Esto se debe al intenso intercambio literario sostenido por las generaciones anteriores en revistas como* España y América *(1912-1936) y* Cervantes *(1916-1917). Véanse sendos ensayos sobre estas revistas de, respectivamente, Concepción Reverte Bernal (705) y Marina Gálvez Acero (715).*

[7] *Torres Bodet (1983 315). Hay muchas otras importantes propuestas de los Contemporáneos para el debate sobre poesía pura. Cito solamente dos: «La poesía actual de México», de José Gorostiza y «Notas (sobre Ortega y Gasset)» de Jorge Cuesta.*

[8] *Es sabida la cercanía de la generación con Jiménez. Baste recordar que, desde su revista* Índice *(1921-1922), Jiménez comienza a publicar poesía de la generación y lo seguirá haciendo en* Sí *(1925), y en* Ley *(1927).*

[9] *Marzo de 1927. Este ensayo, recientemente recirculado por Héctor Perea en la revista* Biblioteca de México *(8, abr. 1992) es una adecuada presentación del grupo de Contemporáneos en España.*

[10] *Recientemente, Luis Maristany, en el Congreso Internacional sobre los Contemporáneos organizado por El Colegio de México en marzo de 1992, leyó una ponencia titulada «La recepción de los Contemporáneos en España (1926-1932)» en la que agrega otros escasos datos a la relación del interés crítico por México en la hemerografía española del período.*

La atención del sector de la juventud literaria española más atenta al exterior, el de los «europeizantes» que seguían a Gómez de la Serna, prefería la algarabía chilena y argentina, donde con Huidobro y Borges discutían ismos y triqui-traques vanguardistas y con quienes establecían una apasionada y curiosa (y en ese momento pertinente), disputa por el «liderazgo» de la poesía en lengua española. En 1926, Borges y Huidobro lanzan su *Índice de la nueva poesía americana* como prueba de que la supremacía poética vive en Buenos Aires[11] y no en Madrid, que es donde *La Gaceta Literaria* ubica el «meridiano intelectual de las Américas»[12]. La mesura de los Contemporáneos, definitivamente, unos «suaves», en la terminología de la época, les otorga escaso protagonismo en estas grescas de «duros». Su morigerado vanguardismo (sin atender por ahora ciertas excepciones en la obra individual de algunos miembros del grupo) se limita al estudio de una que otra propuesta antimodernista mexicana, a la exploración de la nueva poesía estadounidense y a un inventivo y tímido discipulado de Jean Cocteau. Incluso ante las incitaciones del gran vanguardista mexicano José Juan Tablada —que desde 1918, con *Un día...* y *Li-po y otros poemas* había anticipado la ruptura violenta, el arrebato tipográfico, el fragmentarismo y el humor que luego blasonarían como originales *ismos* otras latitudes—, los Contemporáneos se sienten curiosamente incómodos. Y es que el grupo, como algunos miembros de la generación del 27 (menos Gerardo Diego), soslayan la estruendosa ruptura *ultra* en favor de la ruta más ardua, pero también más fructífera, de una tradición poética que podía pasar por conservadora. No es extraño que, en 1925, aparezcan dos libros tan emparentados como *Marinero en tierra* de Rafael Alberti y *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza. Ambos poemarios acusan una genealogía común y una temperatura lírica similar, a pesar de las claras diferencias entre la exaltación sensual del andaluz y el «medio tono» cerebral del tabasqueño. Lo que es un hecho, es que tanto Alberti como Gorostiza han descubierto que los hilos para salir del laberinto modernista estaban en las manos de sus

[11] *El índice anotaba a dieciséis poetas argentinos, otros tantos chilenos, catorce peruanos y cinco mexicanos: Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide (dos «estridentistas»), Carlos Pellicer (un independiente), José Juan Tablada (un genial modernista devenido vanguardista) y Salvador Novo (el único Contemporáneo). La limitada representatividad mexicana no deja de extrañar a Guillermo de Torre, quien reseña la antología en la* Revista de Occidente *(III, 1927), pues México es «el país que tradicionalmente goza fama de ser el más fecundo generador de apolonidas». De Torre pone especial énfasis en discutir el punto dos del manifiesto liminar de la antología en el que se proponía que «La verdad poética ya no está allende el mar».*

[12] *La polémica que se estableció entre* La Gaceta Literaria *de Madrid y* Martín Fierro *de Buenos Aires es comentada en México por la revista dirigida por Novo y Villaurrutia* Ulises *(4, oct. 1927).* Ulises *toma partido, en una paradoja sólo aparente, en favor de España, no sin antes despojar a la polémica de toda relevancia. Ante el obligado argumento que lanza* Martín Fierro *sobre la influencia liberadora de Darío, los irónicos Contemporáneos declaran (38): «...los únicos frutos del* modernismo *no son ni Juan Ramón Jiménez, ni Antonio Machado, ni José Moreno Villa, sino Villaespesa, Carrere y... Goy de Silva».*

últimos exploradores (Lugones y López Velarde en América; Machado y Juan Ramón en España), no en la impetuosa horadación de sus muros.

Ignorados por la antología de los sudamericanos, los Contemporáneos se deciden por presentarse en Madrid, quizás incitados por la buena prensa de de Torre, con la *Galería de poetas jóvenes de México* que, en 1927, el pintor español Gabriel García Maroto, que vivió en México entonces, publica con su firma en *La Gaceta Literaria* de Madrid, posiblemente con financiamiento mexicano. Esto pudo haber sido un error estratégico, pues la generación del 27, que para los Contemporáneos es el interlocutor a desear, en ese momento sostiene una enconada rivalidad con *La Gaceta Literaria*[13]. La *Galería* era una carta de presentación y una invitación a un diálogo que se seguiría postergando, quizás agravado por ese error: la única recensión española que ameritó la *Galería* fue publicada por la misma *Gaceta* y está redactada desde un punto de vista al que los Contemporáneos comenzaban a resignarse: reproches a su nula militancia cívica y al inexistente tono épico que se hallaba en flagrante contradicción con el triunfal espíritu revolucionario[14].

A pesar de la indiferencia o los reproches, Villaurrutia y Novo se muestran sumamente atentos en su revista *Ulises* a las revistas españolas relacionadas con el 27; satirizan a los antigongorinos Unamuno y Baroja y comentan y divulgan a la generación a la que aún llaman «de los nuevos españoles«[15], y a los narradores de «Nova novorum» (esta es otra importante diferencia entre ambos grupos: a los Contemporáneos les interesa la novela poética; no así a la del 27, con la excepción de Salinas[16]).

La presencia de la generación del 27 y de los narradores de «Nova novorum» seguirá en la revista *Contemporáneos* (1928-1931) y aumentará en abundancia e intensidad. El grado de atención de la revista mexicana se manifiesta

[13] *Andrés Soria Olmedo (201-202) piensa que la generación del 27 se afirma como tal en el enfrentamiento que sostiene contra la revista de Giménez Caballero desde las páginas de* Lola, *dirigida por Gerardo Diego en 1927-1928, precisamente cuando los contemporáneos editan su* Galería.

[14] *«Marcial Rojas», seudónimo empleado por varios Contemporáneos, da noticia de esto en* Contemporáneos *(1928 199). El «español ingenuo» que sostiene esta «actitud incomprensible» de exigir a los mexicanos una «poesía estridente» es César Arconada.*

[15] *En el número 5 de* Ulises *(dic. 1927) aparece una extensa resención de* Vuelta, *que Emilio Prados acaba de publicar en* Litoral. *Primer escrito redactado por un Contemporáneo sobre un miembro de la generación del 27, la nota evidencia que Villaurrutia (1927 20) lleva tiempo siguiéndolos en sus revistas. Comienza por citar una conversación de Paul Valéry con Frederic Lefevre en la que el poeta declara que «nunca he encontrado seres más enamorados de la poesía que estos jóvenes españoles». Después, el Contemporáneo hace una enumeración de su interés: «Primero Diego, Salinas, Espina, Guillén. Ayer apenas García Lorca, Alberti. Ahora Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Hinojosa».*

[16] *En su número dos, junio de 1927 (25-26),* Ulises *propone un juego: ofrece ocho nombres de escritores y ocho fragmentos de prosa: el objetivo es adivinar a qué escritor corresponde cada fragmento. La lista de narradores incluye a cuatro Contemporáneos (Novo, Torres Bodet, Villaurrutia y Owen) y a cuatro españoles (Espina, Salinas, Marichalar y Jarnés). La intención del divertimento es demostrar que a ambos lados del océano se practica un tipo de narrativa enemistado con la «prosa muerta» anterior a ellos (Sheridan 1982, 1985 XII).*

en trece reseñas de libros españoles y la reproducción de ensayos y poemas de Altolaguirre, Gabriel García Maroto, Sebastián Gasch, Benjamín Jarnés, Gerardo Diego, José María Hinojosa y León Felipe[17]. Los Contemporáneos convierten sus ensayos sobre libros españoles en oportunidad para trazar sus propias poéticas, y ponen en evidencia la seriedad con la que participan en lo que quisieran fuera una comunión interoceánica. Jorge Cuesta propone que la poesía debe ser un instrumento de análisis e investigación desde Jiménez y contra Jiménez; Villaurrutia analiza a Prados, a quien cree superior a Alberti y a García Lorca; Torres Bodet, tempranamente audaz, en un ensayo sobre Guillén, le objeta a la poesía pura su olvido de que «sólo la realidad es soporte y pretexto de la obra de arte»; González Rojo prefiere los «paisajes de ideas» de Aleixandre, mientras que Ortiz de Montellano se asombra de que García Lorca esté logrando con el romance español lo que él trata de hacer con el corrido mexicano. Sólo Gorostiza es reticente: la poesía de Diego, de García Lorca y de Alberti, dice, «me causa una profunda admiración, precisamente porque me siento incapaz de amarla»[18].

En España, las revistas más representativas del 27, como *Litoral*, endogámica e implosiva, sin secciones críticas y escasas traducciones, no ofrecen indicio de lo que leen sus redactores y las únicas flautas mexicanas que se escuchan en ellas son las del poema «Trópico» de Reyes, único mexicano que publica en su primera época. Enrique González Rojo, que regresa de Madrid en 1929[19], intenta explicar esta indiferencia. Para él

> ...el europeo no siente curiosidad por nuestras actividades intelectuales. Es despectivo ante manifestaciones que considera reflejo de las suyas. Sólo le llaman la atención nuestra arqueología y nuestras revoluciones. En España en particular, la reciprocidad no existe. Piensan en América si acaso como un mercado de libros y conferencias. Difícilmente aceptan comparaciones con nuestros buenos escritores, y aún cuando entre sí los discuten, a la hora de criticar por escrito presentan un frente unido de indiferencia (5-6).

Nada había cambiado: si antes Reyes se entristecía de que Azorín ignorara quiénes eran Martí y Gutiérrez Nájera, a quienes consideraba sus precursores (252), ahora Salinas, que se declaraba fiel a la línea «Atenea-Búho-González Martínez» no lo decía por escrito[20], Juan José Domenchina, escribiendo sobre Díez-Canedo en México lustros más tarde, comprueba esto, pero no lo explica: si algún crítico en Madrid hablaba de poesía hispanoamericana se le acusaba, dice, «de veleidad excusable y aún de cómodo subterfugio» (62)[21].

Había una imprecisa incomodidad en España frente al cosmopolitismo de las revistas americanas, sus modales lúdicos y su voluntarioso eclecticismo; una incomodidad que resume a la perfección Antonio Espina (tan

[17] *Esto no impedirá que algunos historiadores persistan en considerar a* Contemporáneos *como una sucursal ultraísta o creacionista, como lo ha hecho Andrés Soria Olmedo (223). Sobre la presencia de la «Literatura española de vanguardia en* Contemporáneos*», véase el ensayo de Fernando R. Lafuente (735).*

[18] *Pueden localizarse las fuentes de estas declaraciones en el apartado «Contemporáneos españoles» en Sheridan (1988 289).*

[19] *Sólo González Rojo y Torres Bodet se hallan en España en algún momento antes de 1933, ambos con funciones consulares: el primero unos meses en Bayona y el segundo una larga temporada en Madrid que le redituaría cierta amistad con algunos escritores españoles y ser el mexicano más presente en la* Revista de Occidente *(cfr. Morillas Ventura, 723).*

[20] *Lo haría hasta 1940 (Salinas 264).*

[21] *Agrega Domenchina sobre Díez-Canedo: «Su caso fue único entre los escritores españoles contemporáneos que, al frecuentar las letras ultramarinas, procurábanse, sobre todo, en este comercio o intercambio, un medio tan legítimo como eficaz para la difusión de sus obras».*

estimado por los Contemporáneos) cuando expone, refiriéndose a la bonaerense *Síntesis*, juicios que lo mismo podría haber lanzado a *Ulises* o a *Contemporáneos:*

En España creemos, lo cree la intelectualidad española, que las revistas americanas adolecen del defecto general de la confusión de valores que nos suele inhibir el impulso atento y fraterno (174).

Indiferentes, las revistas mexicanas perseveran, por derecho y necesidad, en el repaso y el debate de los problemas peculiares de la poesía en español del momento: teoría de la poesía pura, recuperación de los siglos de oro, crítica de la tradición poética, interés en la poesía popular, precisión de una nueva filiación hacia Francia (es interesante que ambos grupos estudien y traduzcan simultáneamente a Valéry, a Cocteau y a Paul Eluard). A pesar de semejanzas cada vez más notorias, son nulas las referencias a América: nada hay en *Litoral* ni en *Verso y prosa* (1927), en *Carmen* o en *Lola* (1927-1928). No deja de ser significativo que la presencia de la poesía americana en la longeva *Revista de Occidente,* que sí practica la crítica y tiene secciones atentas al exterior, se haya limitado en su primera época, hasta 1936, a Pablo Neruda, a Oliverio Girondo y, como ya se señaló, a Torres Bodet[22]. La buena fe y la urgida curiosidad de la generación mexicana no hallaron el eco afanosamente buscado en el ámbito poético de España. El único que recibió fue el de su propia voz, rebotado por los renovados muros de indiferencia que cercaban la península. La oportunidad del reencuentro que propiciaría el natural desinterés de la juventud pasó de largo, y la que forzó el mutuo hallazgo del exilio sucedió ya tarde, cuando esa curiosidad, fatigada por la edad y el destierro, tendió a disolverse en una compleja economía de susceptibilidades. La curiosidad por México que supo sentir Cernuda, por ejemplo, no se contagió a su generación, como sí lo hizo la de Díez-Canedo y Moreno Villa, su precursora. Los tiempos habían cambiado.

La década de los treinta radicalizará la poesía y el comportamiento hemerográfico. La conciencia social acaba de desmantelar al purismo en la poesía española, y el desdén hacia la cosa política sucumbe con la llegada de la Segunda República. El orgullo de la «deshumanización» cede su sitio al orgullo de «ser hombres con una misión humana». La *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria* se politizan rápidamente hacia lados opuestos del espectro. Alberti pone su poesía al servicio de la revolución española y del proletariado internacional, y Neruda convoca, montado en su *Caballo verde* (1936), a escribir una «poesía sin pureza». La disciplina estrictamente lírica de *Litoral* devendrá hiperactivismo sociopolítico en los miembros de la generación que ingresan en *Octubre* (1933-1934). En México, la revista *Examen*

[22] *Torres Bodet, apadrinado por Benjamín Jarnés, ingresa en la* Revista de Occidente *como colaborador habitual y se le ha llegado incluso a considerar español en algunas antologías que cubren el período (Torres Bodet 1983).*

(1933) de Jorge Cuesta, que epiloga la hemeroteca de los Contemporáneos en tanto grupo, acentúa la discusión sobre la función del intelectual en la sociedad y problemas de moral pública y ética literaria, al tiempo que analiza con lúcido rigor los riesgos de la literatura comprometida. La poesía española se «romantiza» velozmente y la nueva república se empeña en misiones culturales —pedagogía ambulante, teatro «popular»— que la revolución mexicana llevaba años fomentando, para documentar el escepticismo y la ironía de los Contemporáneos. La poesía no es ya fino extracto del alambique testista, sino ruda herramienta revolucionaria.

Ante los retos del compromiso, los Contemporáneos optan, como predicaba Juan Ramón Jiménez, por «tener la poesía escondida en casa» y redactan algunos de sus más importantes libros. Orgulloso de su descastamiento, Torres Bodet saluda la aparición de *Muerte sin fin* (1939), de Gorostiza, declarando con insolencia de héroe derrotado: «En años en que el surrealismo y el nerudismo envenenan los manantiales juveniles, tú has seguido fiel al rigor de un temperamento clásico, estricto y puro»[23]

El «nerudismo» recluta a la subsiguiente generación, la de *Barandal*, donde debuta Paz. El surrealismo, entre los Contemporáneos, apenas sí recluta a Novo, que lo asume sólo como juego automatizante; Villaurrutia, Cuesta y Gorostiza decantan, a contrapelo y hasta la incandescencia, la idea de que la poesía también puede producir goces de tipo «intelectual o filosófico» (Villaurrutia 1940 74). Sobre la obligación de comunicar, los Contemporáneos cuestionan la posibilidad de hacerlo, preservándose en la idea de que la poesía es un método de análisis, el resultado de «vivir dramáticamente las ideas».

Sobre la indiferencia española, González Rojo había declarado en una entrevista al regresar de España en 1929 (5-6):

> Abogo por el estrechamiento de lazos con los jóvenes escritores españoles, los únicos que más tarde sabrán comprendernos y estimarnos. El tiempo, que está a nuestro favor, se encargará de poner las cosas en su verdadero lugar.

Ese tiempo sería el de la guerra civil y el consecuente exilio. La hipótesis de Reyes alcanzará su síntesis en circunstancias atroces. En 1920 había tratado de acercar a los mexicanos a la «España Nueva»; en 1940, el exiliado Díez-Canedo reconocerá en México una «Nueva España»[24]. La profecía de González Rojo se cumplirá cuando en las páginas de *Romance* y de *Litoral*, —dos revistas hechas en México por españoles—, y de *Taller* y *El hijo pródigo;* en la actividad de la Editorial Séneca o en la Antología de *Laurel*, se salve el diminuto abismo que, en términos de Octavio Paz, hay entre la «familiaridad y la extrañeza»[25].

Guillermo Sheridan

[23] *Carta inédita a José Gorostiza del primero de octubre de 1940. Archivo de José Gorostiza.*

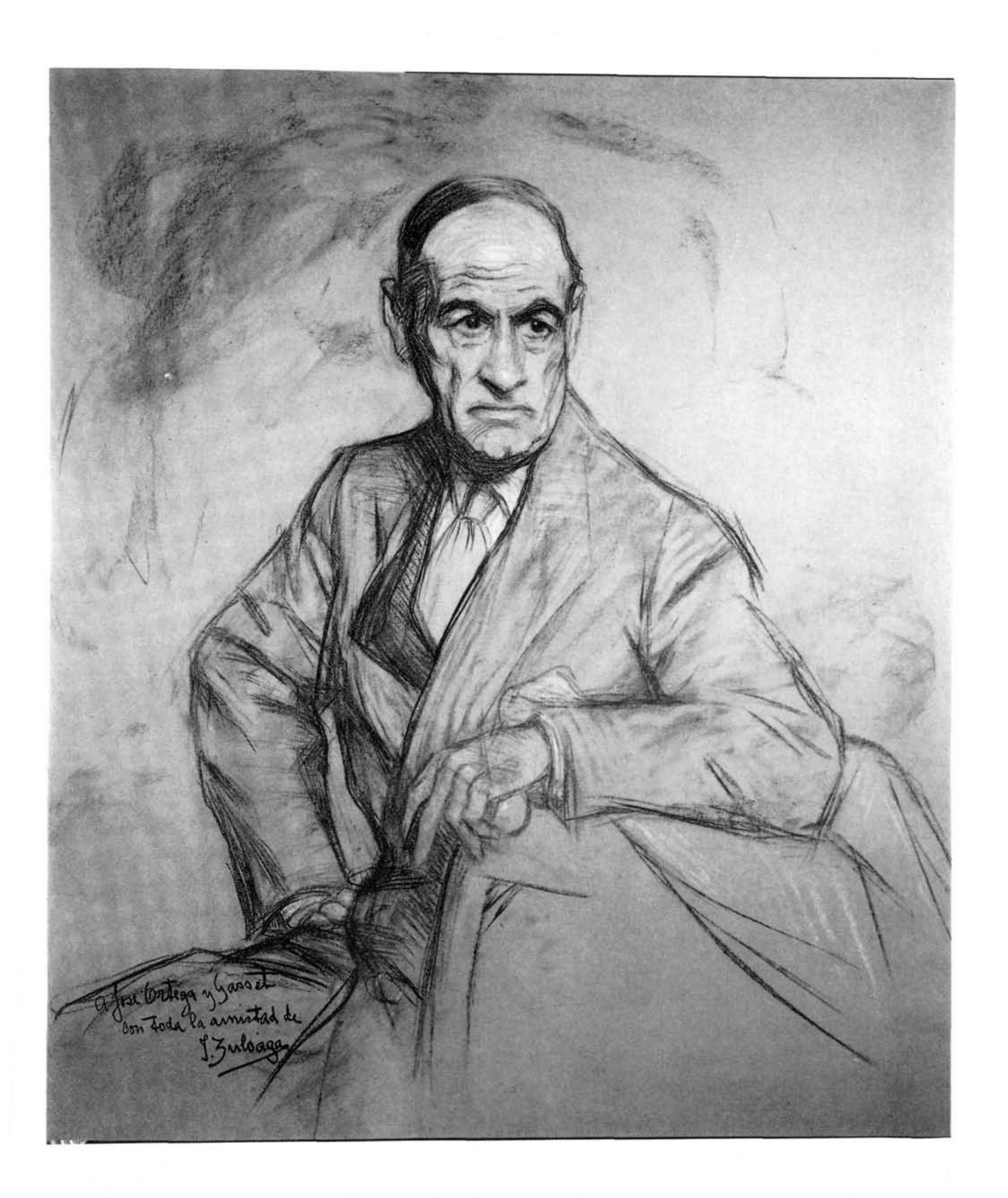
[24] *En* Epigramas mexicanos. *Hay otros ejemplos. Entre los más intensos, el de Cernuda en sus* Variaciones sobre un tema mexicano *y el de Moreno Villa en su* Cornucopia de México.

[25] *Octavio Paz usa estos términos en el ensayo que explica, como ningún otro, lo que significó el «reconocimiento» de mexicanos y españoles después del exilio (Paz 1984 66).*

Bibliografía

CUESTA, JORGE. «Notas sobre Ortega y Gasset». *Ulises* (México, 4 oct. 1927), págs. 30-37.
DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE. *Conversaciones literarias* (segunda serie). México: Joaquín Mortiz, 1964.
DE TORRE, GUILLERMO. «Una antología». *Revista de Occidente*, (Madrid III 1927).
———. «Nuevos poetas mexicanos», *La Gaceta Literaria* (Madrid, 6, 15 mar. 1927): págs. 28-30.
DOMENCHINA, JOSÉ. «Enrique Díez-Canedo». *Litoral* (México, tercera época, 4, ago. 1944): pág. 6.
ESPINA, ANTONIO. «Asteriscos». *Revista de Occidente* (Madrid, jul. 1927): pág. 202.
FLEMING FIGUEROA, LEONOR. «El meridiano cultural, un meridiano polémico», *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: ICI, UC, 1987, págs. 151-160.
GÁLVEZ ACERO, MARINA. «*Cervantes*, revista mensual iberoamericana», en *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: ICI, UC, 1987, págs. 715-722.
GEIST, ANTHONY LEO. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama, 1980.
GONZÁLEZ ROJO, ENRIQUE. «González Rojo entrevisto». *Escala* (México, 2, nov. 1930): págs. 5-6.
GOROSTIZA, JOSÉ. «La poesía actual de México», en *Prosa*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
LAFUENTE, FERNANDO R. «Literatura española de vanguardia en *Contemporáneos*», *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: ICI, UC, 1987, págs. 735-744.
MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS. «Con Xavier Villaurrutia (entrevista)». *Tierra nueva* (México I, 2, dic. 1940): págs. 74-81.
MORILLAS VENTURA, ENRIQUETA. «Hispanoamericanos en la *Revista de Occidente*», *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Madrid: ICI, UC, 1987, págs. 723-734.
PAZ, OCTAVIO. «¿Poesía latinoamericana?». *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1973.
———. «México y los poetas del exilio español», *Hombres en su siglo y otros ensayos*. México: Seix Barral, 1984.
———. «Respuesta a una encuesta de *Letras de México*», *Primeras Letras*. México: Vuelta, 1988.
REVERTE BERNAL, CONCEPCIÓN. «Poetas andaluces y los coantemporáneos (notas para un paralelo entre la generación del 27 y los contemporáneos)». *Memorias de la VI jornada de Andalucía y América*. Sevilla: 1987.
———. «La revista *España y América* y sus suplementos literarios». *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: ICI, UC, 1987, págs. 705-714.
REYES, ALFONSO. *Obras completas*, Vol. 4, México: FCE, 1956.
«ROJAS, MARCIAL». «Un excontemporáneo: César Arconada». *Contemporáneos* (México I, 5, oct. 1928): págs. 199-200.
ROZAS, JUAN MANUEL. Ed. *La generación del 27 desde adentro*. Madrid: Alcalá, 1974.
SALINAS, PEDRO. «El cisne y el búho», Vol. 3 *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 1983.
SHERIDAN, GUILLERMO. *Monólogos en espiral (La narrativa de los Contemporáneos)*. México: INBA, 1982.
———. *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1985.
———. *Índices de Contemporáneos* (revista mexicana de cultura, 1928-1931). México: UNAM, 1988.
SORIA OLMEDO, ANDRÉS. *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo, 1988.
TORRES BODET, JAIME. «Cuadro de la poesía mexicana», *Contemporáneos, ensayos de crítica*. México: Cvltvra, 1924.
———. *Tiempo de arena* (autobiografía). *Obras escogidas*. México: FCE, 1983.
VILLAURRUTIA, XAVIER. «*Vuelta*, de Emilio Prados». *Ulises*, (México, 3, ago. 1927): pág. 44.
———. «Con Xavier Villaurrutia (entrevista de José Luis Martínez)». *Tierra nueva*. (México I, 2, ene. 1940): págs. 74-81.
———. *Obras*. México: FCE, 1974.
VARIOS. *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Actas del XXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (jun. 1984), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, Facultad de Filología de la Universidad Complutense, 1987.

FIGURAS


a José Ortega y Gasset
con toda la amistad de
I. Zuloaga



Ortega y Gasset y la generación del 27

Todo escritor es, antes de llegar a serlo, lector. Escribe porque ha leído, de igual modo que el niño aprende a hablar porque oye hablar a su alrededor. Es una actividad inicialmente mimética, basada en la imitación —a veces sólo en el remedo— de unos modelos que, con el tiempo, van haciéndose más ricos y complejos, pero también borrándose y perdiendo sus perfiles, y que ayudan a configurar la manera personal del hablante o del escritor. La lírica petrarquista, por ejemplo, fue un modelo insoslayable para muchos poetas durante más de dos siglos. Un modelo que era forzoso tener en cuenta; para imitarlo, como en Garcilaso, o para tratar de enriquecerlo y transformarlo, como hicieron, cada cual a su modo, Herrera y Quevedo. Cada generación histórica tiene también sus modelos comunes, independientes de las afinidades particulares de sus miembros. El joven Lorca pudo sentirse atraído por la obra poética de Eduardo Marquina —y algunas huellas quedan de esa devoción—, o el Alberti de *Marinero en tierra*, por Gil Vicente y por las composiciones recogidas en el *Cancionero* de Barbieri, y el Aleixandre primerizo se vio deslumbrado por Rubén Darío. Pero todos ellos experimentaron durante mucho tiempo una admiración no siempre confesada por la obra de Juan Ramón Jiménez y su ejemplo de infatigable búsqueda, de renovación permanente. Es indudable que Juan Ramón fue un modelo generacional para los poetas del 27, de igual modo que Ramón Gómez de la Serna lo fue para todos —poetas y prosistas— como gran descubridor de metáforas sorprendentes y de asociaciones insólitas, que ofrecían nuevas visiones del mundo circundante. Cuando leemos los versos de Lorca «Con el aire se batían/ las espadas de los lirios» *(Romancero gitano)*, o cuando Alberti canta los «líquidos juncos siempre erectos,/ persistencia en los chorros más perfectos/ de las fuentes, a esgrima levantados» *(Entre el clavel y la espada)*, resulta imposible sustraerse al

recuerdo de una conocida greguería de Ramón: «Los días de viento, los juncos tienen clase de esgrima». No sería difícil acumular ejemplos de esta naturaleza. Ramón había escrito de unos árboles podados: «Amenazan con sus cachiporras, con sus muñones desencajados, con sus puños de reuma articular»[1]. Y Borrás, un año más tarde, habla de la tala que produce en el bosque «grandes claros que quedaban sembrados de muñones»[2]. Un poco después, Fernando Villalón escribe: «La santa encina sus muñones muestra/ al cielo, rojos por el hacha heridos»[3]. Y todavía hallaremos al Lorca de *Poeta en Nueva York* solidarizándose «con el árbol de muñones que no canta/ y el niño con el blanco rostro de huevo» («Vuelta de paseo»). No puede negarse que la inventiva verbal de Ramón constituyó un poderoso estímulo para muchos escritores[4] que se esforzaron durante algunos años por conquistar lo que Ortega denominó humorísticamente en 1925 «el álgebra superior de las metáforas»[5].

Y no es casualidad que hayamos tropezado con Ortega —otro gran acuñador de imágenes—, porque Ortega es, junto con Juan Ramón y Gómez de la Serna, y por razones distintas, el tercer modelo generacional para los hombres del 27. Un modelo de otra índole, con múltiples facetas diferentes y complementarias. Ortega es, en primer lugar, la figura del intelectual que ya no puede encuadrarse en el 98; que es capaz de subrayar sus diferencias con Unamuno y de polemizar con el rector de Salamanca, o de consagrar a Baroja y Azorín ensayos clarividentes en los que no se escamotean objeciones razonadas a ciertos aspectos de la obra de ambos escritores. Pero es también el debelador de viejos casticismos, que ya en 1912 asevera que el tan ponderado «realismo» español es «la negación del arte» y proclama como urgente tarea artística «la conquista de la forma»[6]. Dos años más tarde tendrá ocasión de insistir en la idea, dentro de un marco especialmente significativo: el «Ensayo de estética a manera de prólogo» antepuesto al segundo libro de un poeta de veintisiete años —*El pasajero*, de José Moreno Villa—, donde Ortega se extiende en agudas consideraciones sobre la naturaleza y la función de la metáfora en las que anticipa teorías vigentes aún hoy[7] y que probablemente meditaron, un par de lustros después, algunos jóvenes poetas del 27. Ortega era, pues, capaz de acercarse con actitud comprensiva a lo reciente, a lo nuevo, e insuflaba en el mundo intelectual español un inequívoco aire de modernidad. Nada parecía ajeno a su curiosidad y a sus intereses: el arte, la psicología, la historia, el paisaje, la literatura, la política... Sus escritos aparecían asiduamente en periódicos y revistas de gran difusión[8], y acabaron por conferirle un prestigio y una autoridad superiores a los de cualquier otra figura de la época. Su vinculación, por razones familiares y por vocación personal, a distintas publicaciones periodísticas —algunas tan relevantes como

[1] Ramonismo, *Madrid, Calpe, 1923, pág. 123.*

[2] La pared de tela de araña, *Madrid, Marineda, 1924, pág. 216.*

[3] La Toriada, *Málaga, Sur, 1928, pág. 42.*

[4] *Todavía será más evidente esta afirmación cuando se publique la parte aún inédita de la tesis doctoral de C. Nicolás Rubio,* Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27, *Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983.*

[5] Obras completas, *III, 372. En un comentario a la novela de Jarnés* El profesor inútil, *Domenchina evocaba aquellos años de «búsqueda de la metáfora [que] degeneró bien pronto en obsesiva superstición estética [...] No hubo, a la postre, nada más digno ni halagüeño que los chaparrones de imágenes. La sensibilidad moza se anegaba en imágenes»* (Crónicas de «Gerardo Rivera», *Madrid, M. Aguilar, 1935, pág. 107).*

[6] Obras completas, *I, 568.*

[7] Vid. *acerca de este aspecto F. Lázaro Carreter, «Ortega y la metáfora», en* Cuenta y Razón, *11 mayo-junio 1983, págs. 69-82,*

[8] *Véase F. Fernández Sanz, «Ortega y Gasset como periodista», en* Gaceta de la Prensa Española, *XII, 1958, pág. 479-520. Acerca del prestigio de Ortega, recuérdense las palabras con que Moreno Villa narra su encuentro con él en 1910: «Ortega me recibió como a un compañero. Él no había publicado libro alguno por entonces, pero gozaba ya de un gran prestigio por sus artículos»* (Vida en claro, *México, FCE, 1944, pág. 75).*

el semanario *España* o los diarios *El Imparcial* y *El Sol*— le permitió dar cobijo en ellas a colaboraciones de escritores de muy diversa índole, por encima de cualesquiera diferencias generacionales o estéticas[9]. Esta inmensa tarea de difusión cultural, alimentada por el empeño de situar a España «a la altura de los tiempos», alcanzó su culminación en 1923, con la creación de la *Revista de Occidente*. En un artículo sin firma que encabezaba el primer número, Ortega justificaba el nacimiento de la revista invocando «la vital curiosidad que el individuo de nervios alerta siente por el vasto germinar de la vida en torno», y subrayaba con energía la naturaleza estrictamente cultural y apolítica de la publicación: «De espaldas a toda política, ya que la política no aspira nunca a entender las cosas, procurará esta Revista ir presentando a sus lectores el panorama esencial de la vida europea y americana».

Hay que decir que la revista mantuvo a rajatabla su declarado apoliticismo y que la calidad y variedad de sus colaboraciones continúa pareciéndonos hoy, fruto de una proeza asombrosa. Además de numerosos artículos del propio Ortega, la revista acoge colaboraciones de psicólogos como Jung, o de pensadores como Max Scheler, Simmel, Bertrand Russell; firman algunos trabajos figuras científicas de la talla de Eddington, Schrödinger, Heisenberg o Reichenbach; hay helenistas como Schwartz, y maestros de la investigación histórica tan esenciales como Obermaier, Schulten, Huizinga; junto a ellos, filólogos como Vossler, o historiadores del arte como Wilhelm Worringer. Y no falta la creación literaria: relatos de Zamiatin, o de Ivanov, y —lo que importa más a nuestro propósito— numerosísimas colaboraciones de los principales escritores que hoy agrupamos en la generación del 27: prosas de Antonio Espina, de Jarnés, de Valentín Andrés Álvarez, de Antonio Obregón; abundantes poemas de Alberti, de Salinas, de Gerardo Diego, de Guillén —incluida su traducción del *Cimetière marin* de Valéry— y de Lorca, que publica en la revista, entre otros textos, la «Oda a Salvador Dalí». Con resuelta decisión, Ortega tomaba partido por la literatura naciente. Pero sin ruptura alguna: aunque en menor proporción, la revista incluyó colaboraciones de Baroja, de Antonio Machado, de Juan Ramón Jiménez o de Pérez de Ayala. Era evidente el propósito integrador de Ortega, del que destaca así, con más vigor que nunca, su función de puente entre el 98 y el 27[10]. Pero no era menos evidente que, en el caso de Baroja o de Antonio Machado, se trataba de valores ya establecidos y aceptados, mientras que el riesgo de introducir autores jóvenes, como Alberti o Lorca, resultaba infinitamente mayor. Ortega mostró aquí, una vez más, tanta generosidad como perspicacia. Porque la apuesta orteguiana rebasó los límites de la revista al crear en 1924 la editorial *Revista de Occidente*, que en trece años de actividad —hasta 1936— publicó más de dos-

[9] *Para* El Imparcial *y su historia puede consultarse M. Ortega y Gasset*, El Imparcial: biografía de un periódico español, *Zaragoza, Librería General, 1956.*

[10] *Una reseña pormenorizada de la* Revista de Occidente *puede verse en E. Segura Covarsí,* Índice de la Revista de Occidente, *Madrid, C.S.I.C., 1952. Y consúltese también E. López Campillo,* La Revista de Occidente y la formación de minorías, *Madrid, Taurus, 1972. Desde otro ángulo, L. Luzuriaga, «Las fundaciones de Ortega y Gasset», en* Homenaje a Ortega y Gasset, *Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1958, págs. 33-50.*

cientos cincuenta volúmenes. De las veinte colecciones en que se diversificó la producción editorial, tres son de especial interés para nosotros: las tituladas «Nova novorum» —creada en 1926—, «Centenario de Góngora» (1927) y «Los poetas» (1928). La colección «Nova novorum», dedicada a prosistas de la nueva generación, se inicia con *Víspera del gozo,* de Pedro Salinas, y publica cinco títulos más: dos de Jarnés, dos de Antonio Espina y uno de Valentín Andrés Álvarez. La colección «Centenario de Góngora» incluye tres volúmenes, todos ellos aparecidos en 1927: la edición de las *Soledades* preparada por Dámaso Alonso, los *Romances* gongorinos a cargo de José María de Cossío y la *Antología poética en honor de Góngora* recopilada por Gerardo Diego. Por último, la colección «Los poetas» imprime por vez primera *Cántico,* de Guillén, *Seguro azar,* de Salinas, *Cal y canto,* de Alberti, y el *Romancero gitano* de Lorca. Si, con un esfuerzo de imaginación, suprimiéramos mentalmente todas estas obras, resultaría imposible pensar tan siquiera en la existencia de la generación del 27. En el enorme ascendiente de Ortega, en su decisivo influjo sobre el grupo, coexisten, pues, dos facetas diferentes: la puramente intelectual y la del mecenazgo de las publicaciones. El proclamado apoliticismo de la *Revista de Occidente* se avenía bien, además, con la actitud de los jóvenes escritores en aquellos primeros años de la dictadura de Primo de Rivera. Las circunstancias cambiarán, como es bien sabido, en torno a 1930, pero ya entonces la generación puede considerarse definitivamente consolidada tras el impulso inicial. Si se compara la postura de Ortega ante los poetas del 27 con las reticencias de Antonio Machado o con el agrio desdén expresado por Juan Ramón Jiménez, se advertirá bien la diferencia de mentalidad. La de Ortega fue siempre una mano tendida. Acaso —podría pensarse— porque no era poeta y en ningún momento temió ver invadido su terreno por la obra de Alberti, de Gerardo Diego o de Lorca. El hecho es que el recelo de Machado y Juan Ramón no existió en el caso de Ortega, y esto contribuyó a agrandar su papel en el desarrollo y la difusión de las nuevas corrientes estéticas.

Pero, además, Ortega no se limitó a contemplar el espectáculo desde fuera, sino que se lanzó a la arena y fue decidido partícipe. Su ensayo *La deshumanización del arte* (1925) es, sin duda, el diagnóstico más penetrante formulado en esos años acerca del nuevo arte, del que subraya su carácter exclusivamente estético, su derecho a no ser más que juego intelectual y su renuncia a cualquier aspiración de trascendencia. Ya el año anterior, en un artículo publicado en *El Sol* (26 de noviembre de 1924) y titulado «Diálogo sobre el arte nuevo», Ortega había imaginado una conversación entre Baroja y Azorín en la que el escritor levantino mostraba una incapacidad absoluta para entender el cambio artístico que se estaba producien-

do. Ortega marcaba así su distancia con respecto a los «mayores» y se acercaba a los jóvenes. Y antes, en un artículo sobre Mallarmé aparecido en 1923, afirmaba que su poesía «consiste en callar los nombres directos de las cosas, haciendo que su pesquisa sea un delicioso enigma», para añadir categóricamente: «La poesía es esto, y nada más que esto, y cuando es otra cosa, no es poesía ni nada»[11]. Nada podía gustar más a los jóvenes cazadores de imágenes de 1923 que este respaldo del maestro. Y aún volverá Ortega sobre el asunto en 1927, en un artículo sobre Góngora que constituye su personal aportación al centenario: «La poesía es eufemismo —eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso»[12]. El mismo año, en las páginas antepuestas a su edición de las *Soledades*, Dámaso Alonso señalaba que las metáforas gongorinas «son como un bello eufemismo».

Encontramos aquí no sólo una idea común, sino una formulación análoga que nos pone en la pista de otra vertiente del influjo de Ortega que aún está por estudiar. El asunto es de gran tonelaje, y está pidiendo a gritos la atención minuciosa y demorada de algún estudioso. Aquí no es posible más que rozarlo, al menos para dejar constancia de que existe una laguna más que añadir a las múltiples lagunas de nuestro conocimiento.

Es indudable el poder sugeridor de muchas páginas orteguianas, su capacidad para hacer germinar en el lector nuevas ideas y *modi res considerandi;* pero es indudable también su extraordinaria sugestión verbal, que ha permitido a la prosa ensayística española dar un paso gigantesco hacia adelante[13]. En el trabajo ya citado sobre Mallarmé, de 1923, había escrito Ortega: «He aquí toda la poética: hay que esconder los vocablos *porque* así se ocultan, se evitan las cosas, que, como tales, son siempre horribles»[14]. Y Dámaso Alonso reconoce en el prólogo a su edición de *Soledades*, a propósito de las metáforas de Góngora: «Carecen casi siempre de novedad, pero permiten huir el nombre grosero y el horrendo pormenor». Además de la coincidencia en las ideas, se tiene la impresión de que la acuñación verbal orteguiana ha gravitado sobre el recuerdo del ilustre gongorista. Y no se trata de un caso aislado. Es bien conocido el afortunado artículo de Dámaso Alonso titulado «El primer vagido de nuestra lengua»[15], en el que, después de comentar el contenido de una de las glosas emilianenses, concluía el autor: «El primer vagido de nuestra lengua es, pues, una oración». Se trata de una imagen espléndida, que implica la previa identificación del español naciente con una criatura recién venida al mundo. Y no hay duda de que el artículo perdura en la memoria de lectores y filólogos gracias, sobre todo, a esa deslumbrante formulación. Pero lo cierto es que las bases de la metáfora se hallaban en la prosa de Ortega. He aquí algunos hitos de su desarrollo. El primero en orden cronológico es, creo, de 1914,

[11] Obras completas, *IV, 483.*

[12] Obras completas, *III, 580.* Vid. *nota a mi edic. de* Espíritu de la letra, *Madrid, Cátedra, 1985, pág. 144.*

[13] *Sobre la originalidad de Ortega como escritor no pueden caber muchas reservas.* Vid. *mi libro, ya antiguo,* Lengua y estilo de Ortega y Gasset, *Salamanca, Universidad, 1964.*

[14] Obras completas, *IV, 484.*

[15] ABC, *30 de diciembre de 1947.*

y surge precisamente en el prólogo al libro *El pasajero,* de Moreno Villa. Ortega afirma que en algunas obras poéticas «me parece sorprender más allá de las virtudes de plenitud, armonía y corrección, el vagido inicial de un estilo que germina, el vago sonreír primero de una nueva musa niña»[16]. Posteriormente, en 1919, y en un contexto absolutamente dispar, hallamos esto: «Yo no he aprendido a conmoverme por esta libertad en los discursos de Robespierre, sino en las crónicas más viejas de nuestra tierra, donde la he oído bramar entre los vagidos natales del habla castellana»[17]. Por último, en la reseña dedicada en diciembre de 1926 a los *Orígenes del español* de Menéndez Pidal[18], escribe Ortega que, en la obra comentada, «se habla de un niño: el idioma recién nacido, blando y mofletudo, lechal. Es un tratado del español balbuciente»[19]. La literatura se nutre de literatura, y en los textos orteguianos se daban ya las condiciones necesarias que hicieron posible, en 1947, la sincrética acuñación de Dámaso Alonso, del que hay que suponer con fundamento que conocía el prólogo a Moreno Villa y la reseña en que Ortega se había atrevido, entre abundantes elogios, a discrepar de algunas ideas del maestro Menéndez Pidal.

Porque los filólogos leyeron también a Ortega, y no sin razón, ya que, aparte de su calidad literaria, había, en muchas de sus páginas, materia de interés para ellos. Uno de los mayores, de la misma generación que Lorca y emparentado con él, José F. Montesinos —egregio lopista y profundo conocedor de la novela decimonónica—, narraba en una reseña firmada en 1954[20]: «Hace ya muchos años, tuve la ocurrencia de escribir cierto ensayo que trataba de las *Noches lúgubres.* Un ensayo, bien entendido; lo que alguien ha llamado la exposición de una teoría sin la prueba explícita». Ese «alguien» es Ortega, que en 1914 había caracterizado sus *Meditaciones del Quijote* con estas palabras: «No son filosofía, que es ciencia. Son simplemente unos ensayos. Y el ensayo es la ciencia, menos la prueba explícita»[21]. No es sorprendente que Montesinos conservara muy nítido el recuerdo de la frase de Ortega, ya que en 1958 confesaba desde Berkeley: «Cuando yo andaba por los dieciséis años, escolar en Granada —Universidad muerta entonces, juventud muy viva— cayeron en mis manos las *Meditaciones del Quijote* de Ortega, recién salidas de las prensas, libro en el que, casi literalmente, aprendí a leer, y del que aún podría recitar de memoria largas frases»[22]. Abundan los elogios que subrayan el carácter innovador de la obra orteguiana y su papel de guía de la nueva generación. Así, estas líneas de Giménez Caballero, escritas con su peculiar prosa de los años veinte: «Ortega y Gasset fue el primero de nuestros escritores que dejando a un lado el carrito azoriniano, montara en un torpedo sin sangre animal, para examinar de cerca las circunvoluciones cerebrálicas que ofrecía la cabeza fa-

[16] Obras completas, *VI, 263.*

[17] Obras completas, *X, 561.*

[18] *Incorporada en 1927 al libro* Espíritu de la letra *(Madrid,* Revista de Occidente).

[19] Obras completas, *III, 515.*

[20] Nueva Revista de Filología Hispánica, *VII; reproducida en* Ensayos y estudios de literatura española, *Madrid,* Revista de Occidente, *1970, pág. 191.*

[21] Obras completas, *I, 318.*

[22] *Se trata de la carta-prólogo a sus* Ensayos y estudios... *cit., pág. 12. Y un poco más adelante (pág. 14), entre otras referencias al magisterio de Ortega: «Yo seguí siendo más ortodoxamente orteguiano. Yo no podía olvidar que en sus años de más admirable madurez, Ortega nos enseñaba que la historia de las ciencias y disciplinas del espíritu no podría ser otra cosa que alta sociología, ya que ninguna de esas actividades podía darse en el vacío». Para la estrecha vinculación de Montesinos con los poetas del 27, véase su carta-prólogo a la reedición de sus* Estudios sobre Lope de Vega, *Salamanca, Anaya, 1969.*

mosa de Castilla. Con los guantes de goma de sus neumáticos, Ortega fue tactando la masa encefálica de España. La anatomía del paisaje peninsular»[23].

Interesaría averiguar hasta qué punto la prosa de Ortega —y no sólo sus ideas o su ejemplo— fue también un modelo para los jóvenes escritores. Me contentaré con ofrecer algunos testimonios, a la espera de ese amplio estudio que algún día habrá que emprender si es que realmente deseamos hacernos cargo de lo que ha sido la evolución de la literatura española en el siglo XX.

Hay reminiscencias claras en el uso preferente de ciertos campos metafóricos. Abrimos al azar un libro de Jarnés y tropezamos con estos párrafos: «Brota el pensamiento como un proyectil: no es preciso señalar todos los puntos del trayecto. Más nos interesa el certero impacto»[24]. Y antes había escrito Ortega: «No es que en la vida se hagan proyectos, sino que toda vida es en su raíz proyecto [...] Es algo que va lanzado por el ámbito de la existencia, es un proyectil, sólo que este proyectil es a la vez quien tiene que elegir su blanco»[25]. O bien: «Vivimos originariamente hacia el futuro, disparados hacia él»[26]. Esta analogía puede parecer aún difusa, pero las hay más nítidas. «Aserrar el cielo con los dientes afilados de una cordillera, partirlo en dos pedazos», escribe Max Aub[27]. Y dos años antes, en el tomo IV de *El Espectador*, podía leerse: «Este formidable y perpetuo combate que el suelo mueve no se sabe a quién, adquiere frenética culminación en la dentellada que la cima de una serrezuela da de paso al cielo azul»[28]. La equivalencia entre *dientes* y *almenas* se hallaba ya en Ramón Gómez de la Serna y, luego, en varios escritores del 27[29]. La ecuación *sierra-dentadura*, así como la noción derivada «morder», es, por el contrario, atribuible a Ortega, y sin duda en él se apoya Max Aub. En el mismo cuadro de viaje orteguiano, y unas líneas más adelante, surge una imagen bélica: «Algún destacamento de chopos monta su guardia en el regazo del valle». Al año siguiente, José María Hinojosa escribe: «Mi pueblo está sitiado/ por falanges de olivos»[30]. Y cinco años más tarde, Jarnés: «Nos ponemos en pie, revistamos en silencio —reyes del bosque— los batallones de pinos»[31]. Tras él, Pedro Caba: «Guerrillas de olivos desfalleciendo en el asalto de un recuesto»[32]. En algunos escritores, la gravitación de la prosa orteguiana impone el aprovechamiento casi literal. «Vivir sobre meseta, es vivir sobre geometría», escribe Giménez Caballero en 1929[33]. Y el lector recuerda unas «Notas de andar y ver» incluidas por Ortega en *El Espectador* en 1921: «Cabe una geometría sentimental para uso de leoneses y castellanos, una geometría de la meseta. En ella, la vertical es el chopo, y la horizontal, el galgo»[34].

[23] Julepe de menta, *Madrid, Cuadernos literarios de «La Lectura», 1929, págs. 67 y s.*

[24] Ejercicios, *Madrid, «La Lectura», 1927, pág. 13.*

[25] Obras completas, *II, 645.*

[26] Obras completas, *V. 93.*

[27] Geografía, *Madrid, «La Lectura», 1929, pág. 59.*

[28] Obras completas, *II, 367.*

[29] *Recuérdese la «muralla desdentada» del «Romance del Duero», de Gerardo Diego, o la visión de las almenas como «dientes de las torres, hechos a comer nubes» de Domenchina* (Dédalo, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1932, pág. 161). Y aún escribirá Alberti en* La arboleda perdida *(Buenos Aires, Fabril, 1959, pág. 191): «Un castillo moro, inmensa muela cariada que levantaba todavía sobre la boca de un abismo el poder almenado de sus torres».*

[30] *«Pueblo», en* Poesía de perfil, *París, 1926.*

[31] Escenas junto a la muerte, *Madrid, Espasa-Calpe, 1931, pág. 188.*

[32] Las Galgas, *[1934], Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1989, pág. 190.*

[33] Julepe de menta, *cit., pág. 45.*

[34] Obras completas, *II, 253.*

Si se quiere un ejemplo más contundente bastará seguir la pista de una metáfora afortunada, y acaso convenga hacerlo en un orden cronológico inverso al de sus distintas apariciones. Partiremos, pues, de Neruda, que en su largo poema «España en el corazón» escribe: «Era España tirante y seca, diurno/ tambor de son opaco». Si retrocedemos unos años, tropezaremos con Giménez Caballero: «Vivir sobre meseta, es como vivir sobre el parche de un tambor»[35]. Y un año antes, en el «Romance de la luna luna» de Lorca: «El jinete se acercaba/ tocando el tambor del llano». Demos un nuevo salto atrás, hasta *La quinta de Palmira*, de Ramón Gómez de la Serna[36], donde se lee: «Repiqueteaban los cascos sobre el tambor del terráqueo con tamborileo de muerte». Nos encontramos en 1923. Pues bien: el núcleo de la imagen se halla en una página de Ortega publicada en 1915 en el semanario *España* e incorporada luego al volumen III de *El Espectador*, en 1921: «Por eso, la meseta, tirante bajo el empíreo como la piel de un tambor, nos despide periódicamente cada dos o tres años hacia las costas»[37]. He aquí cómo un estímulo inicial ha provocado una cascada de soluciones diversas que, en mayor o menor grado, conservan huellas del modelo. La asociación del metafórico «tambor» al adjetivo «tirante» aún resuena en la «España tirante y seca» de Neruda; si Ortega ve la meseta como «piel de un tambor», Giménez Caballero menciona también la meseta y la iguala con el «parche de un tambor», lo que revela un calco mimético y sin elaborar. La mayor innovación con respecto a Ortega se da en Ramón, que introduce la imagen de los cascos del caballo, puerta abierta a la más sintética formulación lorquiana. No se trata ahora de valorar estos logros, sino de recalcar de qué modo una innovación expresiva se convierte muy pronto en modelo utilizable. Y los trabajos de Ortega, que vieron a menudo la luz por vez primera en los periódicos[38], alcanzaron a muchos lectores. Contenían, además, acuñaciones estilísticas de asombrosa novedad, en correspondencia con la convicción orteguiana de que, para persuadir, es menester antes seducir.

Naturalmente, un modelo no lo es tan sólo en la medida en que se considera imitable, sino también cuando alguien se siente impulsado a rechazarlo explícitamente, o bien a someterlo a la prueba —unas veces inocente y otras malévola— de la parodia. Unas y otras son actitudes que exigen contar con el modelo, no desoír su voz. Ortega no fue un escritor indiscutido. Hubo entre sus partidarios lealtades firmes, pero también alejamientos y deserciones. Dámaso Alonso ha recordado cómo en los libros de Bergamín hay «algunos puntazos contra Ortega»[39]. Y es cierto. Pero no se trata de un caso único. Examinemos otros que pueden servirnos de ejemplo y encaminaremos hacia la conclusión.

[35] Ob. cit., *pág. 46.*

[36] *Madrid, Biblioteca Nueva, 1923, pág. 207.*

[37] Obras completas, *II, 254.*

[38] *«Casi toda mi obra ha salido al mundo usando el antifaz de artículos periodísticos»* (Obras completas, *IV, 150, n.).*

[39] *«Rafael entre su arboleda»,* Ínsula, *198, mayo 1963.*



En 1927, Jarnés comentaba así la aparición del volumen IV de *El Espectador:* «[El] plato fuerte lo compone el ensayo *Las dos grandes metáforas.* Y hay un postre delicioso, *Conversación en el «golf», o la idea del «dharma».* Si el postre es una primorosa lección de estilo, en el plato fuerte hay, además, un profundo pensamiento»[40]. El artículo «Conversación en el golf» suscitó muy distinta reacción en el periodista y crítico Mariano Benlliure y Tuero, que lo resumía así: «Todo él versa sobre un almuerzo aristocrático en el club de "golf" de Puerta de Hierro. Duquesas, "toillettes" [sic], "gomosos", "flirt", frivolidad, mundanidad, "gente bien", buen tono, "alta sociedad"... ¡Ése es el verdadero José Ortega y Gasset: un Gil de Escalante pasado por Marburgo!»[41]. El error mayúsculo de Benlliure consistió en interpretar el artículo de Ortega como un «canto a la aristocracia» y no advertir cuánto había en él de parodia burlesca[42]. Por otra parte, la palabra «duquesa» no aparece siquiera en el artículo —Ortega habla humorísticamente de «ninfas» y «faunos»—, de modo que situar la conversación en el mundo de la aristocracia es un acto gratuito por parte del apresurado comentarista. Hubiera bastado, para el correcto entendimiento del texto, conocer a fondo la veta jocosa del estilo orteguiano y recordar algunas líneas de un libro anterior, *España invertebrada* (1921), en las que el autor caracterizaba con dureza la estolidez dominante en las tertulias y reuniones de la alta burguesía donde «un hombre inteligente» se encontraba siempre a disgusto y avergonzado. «Aquellas damas y aquellos varones burgueses asentaban con tal firmeza e indubitabilidad sus continuas necedades, se hallaban tan sólidamente instalados en sus inexpugnables ignorancias, que la menor palabra aguda, precisa o siquiera elegante sonaba a algo absurdo y hasta descortés [...] De este modo se ha ido estrechando y rebajando el contenido espiritual del alma española, hasta el punto de que nuestra vida entera parece hecha a la medida de las cabezas y de la sensibilidad que usan las señoras burguesas, y cuanto trascienda de tan angosta órbita toma un aire revolucionario, aventurado o grotesco»[43].

Sin embargo, lo decisivo aquí no es cuál puede ser el auténtico sentido del texto orteguiano, sino cómo fue interpretado por algunos y utilizado por otros para justificar un alejamiento originado por desacuerdos que no eran precisamente de orden estético. Si conociéramos a fondo la intrahistoria de estos años, algunos textos se nos volverían más inteligibles, porque sus claves descansan con frecuencia en hechos minúsculos, no en grandes acontecimientos. Entre varios casos posibles, me detendré en uno que parece ahora adecuado. Se trata del poema «Five o'clock tea», que Alberti incluyó en *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), que comienza con estos versos:

[40] Ejercicios, *cit., pág. 80.*

[41] Sátiras y diatribas, *Madrid, Atlántida, s.f., pág. 114.*

[42] *Amplío aquí algo de lo que dije en mi libro* Lengua y estilo de Ortega y Gasset, *cit., pág. 251.*

[43] Obras completas, *III, 127.*



Pase usted primero,
beso a usted la mano,
de ningún modo,
de ninguna manera.

Comtesse:
Votre coeur es un pájaro,
un tierno pajarito prisionero en la jaula del pecho,
que suspira de amor por un dulce bigote apasionado,

porque j'aime,
tu aimes,
il aime,
si olvidasteis que el mar es como un fondo neutro para el *flirt*,
si no fuera incorrecto hablaros de la orificada tortilla
y comparar vuestro traje color de vino
con un rubí derretido.

Se diría que nos hallamos frente a un poema humorístico cercano al disparate —de gran tradición, por otra parte, en nuestra literatura— y que no hay más que dejarse llevar por él o, a lo sumo, apreciar la desenfadada parodia de una conversación plagada de fórmulas pertenecientes a la cortesía más convencional e inane. Pero todo cambia si nos detenemos en los últimos versos citados: «Si no fuera incorrecto hablaros de la orificada tortilla/ y comparar vuestro traje color de vino/ con un rubí derretido». Porque la tortilla «orificada» es un préstamo deliberado: se encuentra en el artículo de Ortega *Conversación en el «golf», o la idea del «dharma»*, cuando el autor habla del sol que ilumina la escena: «Bajo sus rayos, todo se transmuta en oro, especialmente la tortilla que acaban de servir, tan auténticamente orificada que, al comerla, el apetito se vuelve casi avaricia»[44]. Este párrafo había sido destacado por Benlliure y Tuero, que comentaba a continuación: «¡Preciosa nota de color, sinfonía en amarillo! ¿Pero qué deja usted para cuando llegue la mayonesa?»[45]. Alberti no zahiere; simplemente, parodia. Y, además, sin tener el texto delante, como sugieren los versos «y comparar vuestro traje color de vino/ con un rubí derretido». Probablemente ha operado aquí el recuerdo aproximado de otro pasaje del artículo de Ortega en que se lee lo siguiente: «—¡Bien por el *dharma!* —dijo la ninfa agudísima, apoyando luego el rubí de sus labios en el gran rubí del vaso donde el sol se diluía en borgoña». Que el artículo orteguiano es el texto subyacente a estos versos es indiscutible; lo prueba el hecho de que el poema incluye más adelante una nueva alusión, con dos versos que no requieren comentario: «¿Cree usted seriamente que la filosofía es como un cigarrillo/ o unos pantalones de golf?»[46]. La composición del poema debe de situarse en una fecha cercana a la de la escandalosa conferencia de Alberti en el Lyceum Club de señoras, donde, junto con alguna cita bur-

[44] Obras completas, *II, 404.*

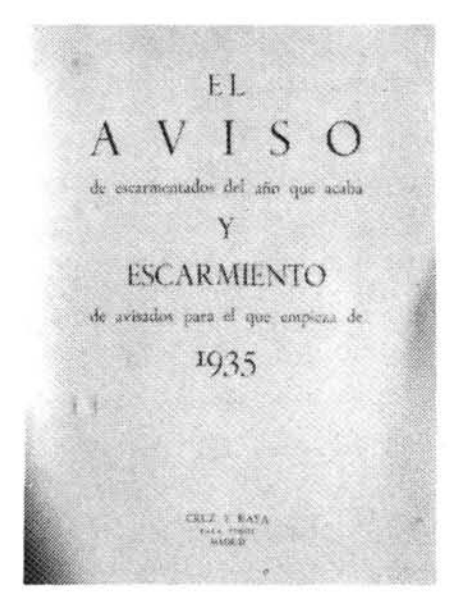
[45] Ob. cit., *pág. 115.*

[46] *Es posible que, además, haya otros recuerdos orteguianos diluidos. El título mismo del poema, unido a la imagen del corazón como pájaro «prisionero en la jaula del pecho», hace pensar en un artículo de Ortega dirigido a Zenobia Camprubí y publicado en* El Sol *el 3 de febrero de 1918* (O.C., *III, 17-20). En él, tras recordar «aquellos crepúsculos inolvidables» en que Zenobia «reunía a sus amigos en torno al té y al* cake*», evocaba la historia narrada por Tagore en* El cartero del Rey: *«Es la historia más sencilla del mundo; pero cuando la hemos oído, parece que el corazón se nos escapa del pecho, como un pájaro asustado». No ignoro, sin embargo, que hay otros precedentes posibles. Así, Ramón Gómez de la Serna,* La sagrada cripta de Pombo, *Madrid, G. Hernández y G. Sáez, 1924, pág. 505: «Tapar tu corazón para no verle, como una codorniz, moverse en la jaula de tus costillas».*

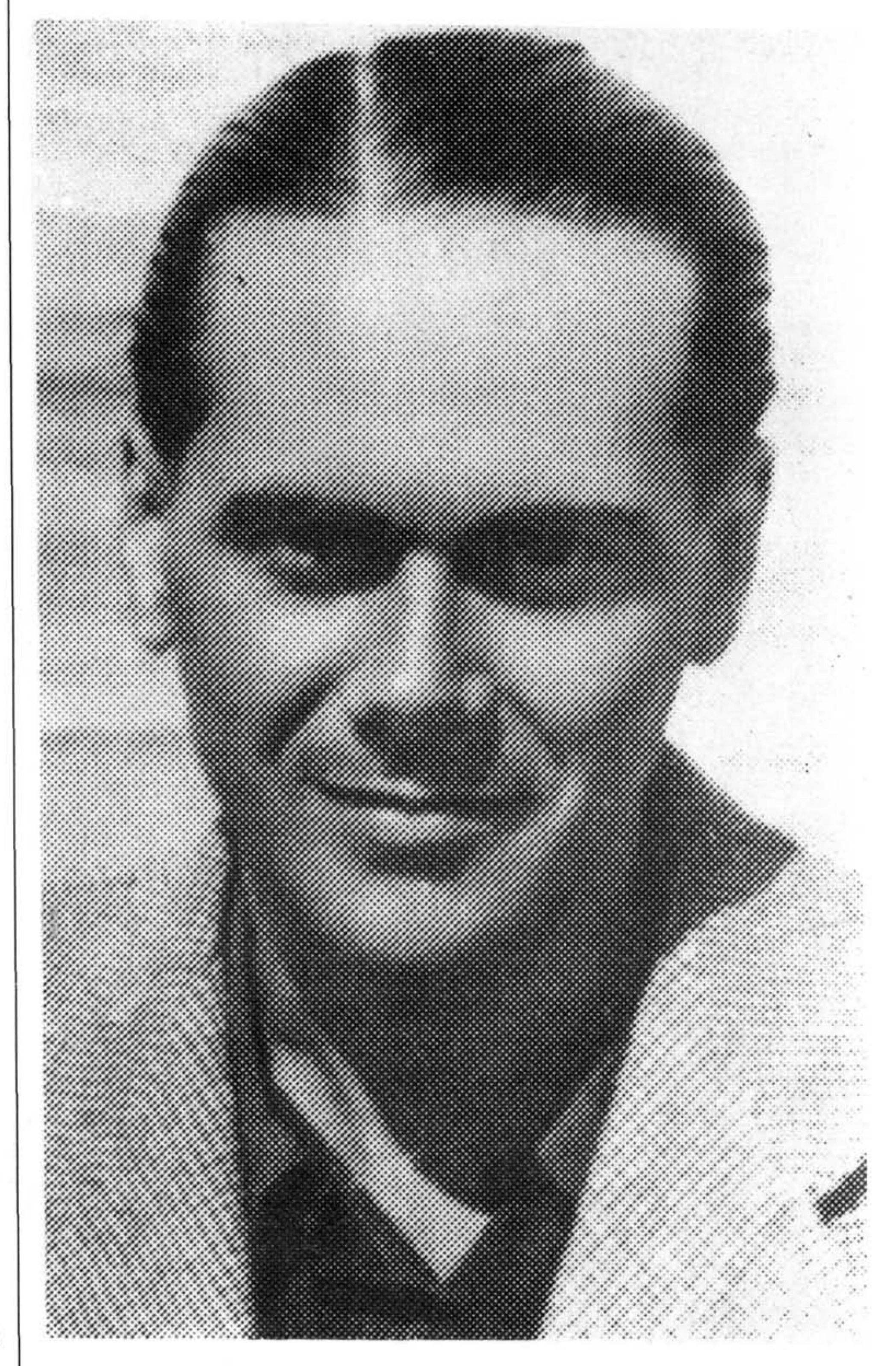
lona del artículo de Ortega, Alberti recordaba en un momento determinado ciertos versos de Valle-Inclán con estas desdeñosas palabras: «Versos que por su pretendido contenido aristocrático, por su empalagoso y cargante perfume a vida de alta sociedad, hallan, *aún hoy todavía,* su clara prolongación en los piropos filosóficos que don José Ortega y Gasset, desde los escenarios, suele susurrar, como una caricia, en honor del eterno femenino»[47]. No se diferencia mucho este punto de vista del expresado más acremente por Benlliure. La ruptura se había consumado. Pero atrás quedaba *Cal y canto,* y las conmemoraciones gongorinas que Ortega había hecho estampar en la *Revista de Occidente:* la instalación de la poesía española «a la altura de los tiempos». En ese juego permanente de acciones y reacciones, en esa larvada y permanente querella entre antiguos y modernos, la figura de Ortega, con sus aciertos y sus errores, desempeñó un papel fundamental, y ayudó a evitar fracturas innecesarias y empobrecedoras, gracias a una diligente y generosa atención a unos y a otros. Las rupturas acabaron por producirse, no obstante, pero sus promotores no pertenecían ya al ámbito del arte ni de la literatura, sino a otros más prosaicos y utilitarios y, a la larga, más cruentos.

[47] Vid. *la ed.* Prosas encontradas 1924-1942 *a cargo de R. Marrast, Madrid, Ayuso, 1970, pág. 36. Y añádase lo que cuenta Alberti en* La arboleda perdida, ed. cit., *págs. 287-295.*

Ricardo Senabre



Almanaque de *Cruz y Raya*



Luis Cernuda



Villaurrutia y Cernuda: Eros y cosmos

Se dice que, para los griegos, el eros era un *sindesmos*, una suerte de criatura demoníaca entre el hombre concreto y la realidad arquetípica que está más allá del mundo. Las cosas conforman o deforman un conjunto disperso, discontinuo, inseguro, al cual dota de unidad, si se quiere momentánea o ilusoria, la intervención erótica, que es, según queda dicho, demoniaca.

Tanto en Villaurrutia como en Cernuda podemos ver actuar a la poesía como cierto lenguaje que opera en dicho «entre», una categoría erótica en tanto organiza, de momento y de manera instantánea, la coherencia y la unidad del cosmos. Refiriéndose al poeta mexicano, Octavio Paz arriesga una posible definición del «entre» con estas palabras:

> El *entre* no es un espacio sino lo que está entre un espacio y otro; tampoco es tiempo sino el momento que parpadea entre el antes y el después. El *entre* no está aquí ni es ahora. El *entre* no tiene cuerpo ni sustancia. Su reino es el pueblo fantasmal de las antinomias y las paradojas. El *entre* dura lo que dura el relámpago. A su luz el hombre puede verse como el arco instantáneo que une al esto y al aquello sin unirlos realmente y sin ser el uno ni el otro —o siendo ambos al mismo tiempo sin ser ninguno—.

Estamos ante una categoría dialéctica, algo que postulamos como un móvil, que existe sin quedarse quieto y que, desde el punto de vista de la sustancia, sólo tiene una realidad ideal. Su inaprensible paso da lugar a esa vacilación del lenguaje que llamamos palabra poética. Erótica y demoníaca a la vez, esta palabra sintetiza las imparables contradicciones de la vida en un espacio que sólo puede mencionarse por medio del verso y de su complemento u origen, el silencio poético. No la vacancia del decir, sino la ausencia verbal que antecede o culmina a la invención poética misma.

Cuando Villaurrutia dice que la palabra poética no sabe lo que nombra, está señalando una disidencia entre el saber y el nombrar, lo cual puede

ser una aproximación semiótica al *entre*. O, si se prefiere una mayor precisión, y siempre siguiendo al vocabulario de Villaurrutia, ser uno o el otro en el mismo cuerpo, ser o no ser realidad. Vacilaciones dialécticas que, idealmente, fija el lenguaje poético al proponerse como palabra entre silencios originales y culminantes: erótica del «entre», en tanto hacer el amor es entrar, abrir espacio para introducir un tercer término común que confunde, instantáneamente, a dos sujetos que se desujetan en el acto de amar.

Eróticamente, la palabra poética es esa situación intermitente y momentánea del lenguaje que menciona al «entre» y lo habita. Cernudianamente, el lugar donde habita el olvido, en tanto el verso lo menciona como tal, como habitación y amnesia.

Eros es Tánatos, conforme nos sugiere cierto psicoanálisis. El impulso erótico, en tanto busca una imposible pero deseable satisfacción, persigue su propio fin, quiere aniquilarse. Lograr el supuesto objeto deseado es dejar de desear, provocar la muerte del deseo. Si Eros es la fantasía de la vida perpetua, la materia orgánica que sigue, eternamente, siendo material y orgánica, Tánatos es la fantasía complementaria: la eternidad estática de lo inorgánico, invulnerable ante la muerte en tanto es siempre igual a sí mismo. Lo que es quiere ser eterno, dictaminan Spinoza y Goethe.

La imaginería de Villaurrutia y Cernuda insiste, sobre todo el primero, en un escenario romántico, la noche: lugar donde los confines se pierden, donde todo se disuelve, donde la unidad se consigue renunciando a la forma. El nocturno es el vehículo privilegiado de esta actitud disolvente del poeta romántico, este retorno a la materna indistinción de la noche, donde el mundo finge la unidad que precede al ser, tal vez la unidad que se consigue al extinguirse el ser como determinación. Un ser sin historia, la nada, según propone Hegel. Desde el himno de Novalis al dúo de amor wagneriano, el romanticismo persigue la unión en la sombra.

En uno de sus más perfilados poemas, Villaurrutia invoca la fórmula de Dante, la que evoca el incendio erótico y mortífero que reúne a Francesca y Paolo en cierto recodo del infierno. El amor nos guía a una muerte, no a la muerte genérica, sino a la muerte compartida, la pequeña muerte del orgasmo y de la confusión amatoria. Nos conduce, nos lleva, certero y oscuro, lo mismo que ocurre con la palabra poética, que nombra sin saber.

> Pero amar es también cerrar los ojos
> dejar que el sueño invada nuestro cuerpo
> como un río de olvido y de tinieblas,
> y navegar sin rumbo, a la deriva...

La certeza de la deriva es, como se sabe, uno de los síntomas primarios del deseo, ese camino indeliberado que se construye al andar. La fórmula cernudiana está próxima y es célebre. Conviene repetirla una vez más:



Te quiero (...)
más allá de la vida
quiero decírtelo con la muerte,
más allá del amor
quiero decírtelo con el olvido.

El olvido es nocturno, y aquí nuestros dos poetas vuelven a juntarse. Cernuda sitúa el habitáculo del olvido «en los vastos jardines sin aurora», en una suerte de noche perpetua, de espacio donde la disolución es final o primordial.

Estamos, pues, ante una platónica y, al tiempo, romántica poética de la muerte. Villaurrutia la despliega con suficiente lucidez, digamos, con una suerte de insomnio, en uno de sus más logrados poemas, el «Nocturno en que nada se oye». En él vemos aparecer a la muerte como resultado de un proceso poético donde la palabra se disuelve en música y la música se disuelve en silencio. Lo mismo que en Rilke, o sea la quietud vacía en la cual nace el verso como un árbol sonoro en el oído de Orfeo. Al revés que Rilke, quiero decir, por eso digo lo mismo. Más aún, me parece ver en la figura villaurrutiana de la «escala que cae» desde un piano, la cadencia de la música tonal, la resolución de la tensión armónica que lleva al silencio, tras la recuperación de la tónica.

La palabra poética es, para Villaurrutia, ese estado de enajenación de la voz cuya imagen es un espejo enfrentado a otro espejo. Disolución de la identidad, rapto, y así volvemos a Platón. El lenguaje cambia la calidad y los significados vacilan. Esto se pone en escena con el famoso verso anfibológico «y mi voz que madura...» y su diversa disposición prosódica que hace derivar el sentido de las palabras. El mar donde «no sé nada» y donde, tampoco, se nada.

Especialmente sugestivo es que aparezca, en este mar de la desujetación tanto de quien dice como del decir mismo, el edipo, así, con minúscula: «...el mar antiguo edipo que recorre a tientas». Es una especie de identidad mítica que atraviesa el tiempo. Se vincula con el remordimiento, el pecado ajeno, el secreto, el sueño misterioso. Es, tal vez, el mar anterior al sujeto, el sentimiento oceánico prenatal. O el mar del incesto. En cualquier caso, la disolución marina a la que acabo de aludir. Edipo es el fundamento de la identidad, la señal primaria a partir de la cual se cuenta la historia del sujeto. Evitar el Edipo o remontarse a su anterioridad es, de nuevo, desujetarse. La poesía es, en este sentido, un estado prenatal o incestuoso del lenguaje.

Muerte y palabra poética se relacionan, entonces, en tanto la disolución se parece al origen y al final, y la muerte es, en Villaurrutia, ambas cosas. Es el final de la historia personal pero es, también, o antes, el retorno

a la auténtica vigilia, al origen perdido y auténticamente tal como ser. El sueño es la imagen más cercana a esta verdadera vida de la muerte y ello aparece en la célebre fórmula «despertar es morir». En «Nocturno miedo» se lee:

La noche vierte sobre nosotros su misterio
y algo nos dice que morir es despertar.

Villaurrutia siente nostalgia de la muerte y así llama a su más afortunado poemario. Nostalgia puede valer como anhelo, como ansia de disolución. Pero también puede entenderse como sentimiento de lo perdido, de ese estado mortal anterior a la historia que fue y será la verdadera vida, la estricta vigilia.

La historia es alejamiento del origen y olvido del ser. Esto nos lo dicen varios pensadores contemporáneos, a partir de Heidegger, por ejemplo. La nostalgia del objeto original y perdido nos lleva a las vacilaciones del lenguaje, ya que no podemos mencionarlo con precisión. Decimos porque no podemos nombrar, según nos sugiere Villaurrutia. De aquí que la actitud poética sea una vía de conocimiento, la que Cernuda define como «indolencia». Un abandono visionario que marcha hacia la disolución y el olvido. El cuerpo que se duerme esperando su aurora, el sueño como la muerte y el despertar decisivo, el afán de amor y olvido o la confesión: «Soy memoria de hombre; luego, nada». El deseo agita al hombre durante su historia pero lleva a la tierra: reposo, aniquilación, indiferencia. Eros guía hacia Tánatos, *amor condusse noi ad una morte.*

Cernuda también propone, en esta encrucijada, su dialéctica del «entre». La palabra poética cernudiana opera «entre la realidad y el deseo», entre una realidad obvia e indeseable y un deseo cuyo objeto no puede mencionarse, porque no existe, es inefable o sagrado. «Si el hombre pudiera decir lo que ama...» dice Cernuda. Y afirma: «El deseo es una pregunta cuya respuesta no existe»... «cuya respuesta nadie sabe».

De aquí podríamos colegir por qué la figura del ser amado suscita en Cernuda la imagen de la muerte y está asociada a la mudez o, al menos, a la falta de palabra. El poeta que ama enuncia su verso, pero el amado calla:

Quisiera saber por qué esta muerte
al verte, adolescente rumoroso,
mar dormido bajo los astros negros...

En Villaurrutia hay un esbozo de respuesta religiosa a esta inmensa pregunta. En Cernuda, no. Sólo hay la postulación de lo sagrado, lo indecible, en la palabra poética. Por ello no es difícil advertir que quizá sea el «Soneto del temor de Dios», el más logrado poema de amor de Villaurrutia. El verdadero objeto del amor es Dios, ese sujeto total que nada puede sujetar

y que garantiza, por ello, la unidad del mundo. Es Eros, en el sentido en que lo invocaban los griegos y que aparece, como iluminación instantánea, en la visión del ser amado, el otro en el cual amamos y deseamos al Unico. Justamente, lo Unico que no tiene nombre, por ser único. El temor de Dios es el temor de que se realice el amor a la totalidad que nos promete el ser amado, al mostrarse como parte de nosotros fuera de nosotros, como prenda de pertenencia a ese cosmos supuesto que nos sugiere Eros. Lo Unico lo es por serlo todo, en tanto los sujetos somos solamente parcialidades. Nuestra condición parcial se nos revela en el amor, y al mismo tiempo, nuestra correspondencia con el todo. Dos imposibilidades y dos fatalidades humanas. No poder serlo todo y no poder dejar de desearlo. Y entre ambas, entre la promesa cósmica y la promesa erótica, lo que está, precisamente, fugitivamente, bellamente, «entre»: el poema.

Blas Matamoro



Luis Cernuda, por Gregorio Prieto

«Furia color de amor,
amor, color de olvido.»



(Foto de Francisco Tamayo Pino)



El deseo, lo negro

(Sobre Luis Cernuda)

Si toda obra es siempre más o menos explícitamente una biografía, la de Cernuda se presenta abiertamente como tal. *La realidad y el deseo* y *Ocnos*[1], en su organización cronológica, corresponde al desarrollo de una vida señalando los momentos más intensos. Pero escribir su vida no es escribir sobre su vida. Menos aún, narrarla. Una biografía poética —porque así se nos presenta la obra de Cernuda— no reproduce el acontecimiento vivido: ella lo hace transformándolo en experiencia. Y esa transformación es la poesía misma.

Vida y escritura están tan estrechamente confundidas en Cernuda que la primera actúa constantemente en la segunda —ahí se expone—, en los dos sentidos del término, como lo quiere Leiris[2]. El «cuerno del toro» punza, en efecto, a menudo en sus poemas; a ello se debe que nos continúe afectando. Porque la voz que habla en ellos, es sabido, no puede sino decir la verdad. Una verdad que no es acuerdo ilusorio e inverificable de esta voz con una vivencia siempre inaccesible, sino con el texto que configura donde la voz se hace oír. No hay sino verdad interior al poema: esta organización subjetiva —de su *ritmo*— es el pasaje de un cuerpo que toca el nuestro. Así, creemos a Cernuda ya que creemos en esta voz despertada en nosotros por su voz. Aquella en la que se busca nuestra propia verdad que nos revela, por contraste, la suya.

A pesar de las aparentes mutaciones debidas a las circunstancias de la vida y a la lógica de su evolución (simbolismo mallarmeano y neoclasicismo en los inicios, período surrealizante, neorromanticismo pánico bajo el signo de Hölderlin, grandes poemas de la madurez próximos a la poesía inglesa), esta voz continúa fiel a sí misma, tendida entre lo que la influye y lo que ella hace con las influencias: este desconocido que no pertenece sino a ella y que, muy rápidamente, surge en los poemas surrealistas que

[1] *Citamos por la edición de* Obras completas, *2 volúmenes, 2.ª edición revisada, Barral Editores, Barcelona, 1977.*

[2] *En* De la littérature considérée comme une tauromachie.

son, si no lo mejor de su obra, al menos su parte más intensa y sobre la que me gustaría detenerme aquí.

El surrealismo de Cernuda no es ni el de Larrea ni el de Aleixandre, tampoco el de Alberti o Lorca. Menos aún el de los surrealistas franceses. Hay en los poemas que escribe en esta época (1929-1931) una revuelta cuyo estallido, hecho de violencia y de desesperación juntas, los torna, paradójicamente, mucho más *legibles* que los que componen en el mismo tiempo sus amigos o sus contemporáneos. El azar de las asociaciones verbales es siempre sometido a la fuerza rectora de una carga pasional (y pulsional) de una implacable lucidez. Porque Cernuda no escribe, como otros, para esconder sino para *descubrirse*, en el amplio sentido del término. Por ello, algunos versos, estrofas y poemas de *Un río, un amor* y, sobre todo, de *Los placeres prohibidos*, carecen de edad, y esa es la causa de que nos sacudan.

★

La errancia desde el principio, la carencia de ser: «Un hombre gris avanza por la calle de niebla». Las imágenes flotan, se dispersan, las sombras, los lugares. Un resplandor, a veces, a través de la noche. Una luz fría, torturante: es la del amor perdido. *Un río, un amor* no cesa de decir este decaimiento, este abandono: la caída, la pérdida del Paraíso:

Sólo sabemos invocar como niños al frío
Por miedo de irnos solos a la sombra del tiempo.

En el origen de este libro hay un doble reencuentro: el del amor y el del surrealismo. El primero es un eco: la homosexualidad, para Cernuda, no es viable sino en el desgarramiento. El segundo, un medio de escapar a esta angustia por la formación de lo que la experiencia poética no permite dominar. Ningún efecto de moda, ciertamente, sino una urgencia y una necesidad profundas. Los textos se suceden, escritos muy rápidamente, la mayoría de ellos entre julio y agosto de 1929. Los ejercicios de estilo de los dos libros precedentes, *Perfil del aire* y *Égloga, Elegía, Oda*, ceden a la violencia de los afectos:

A lo lejos
Una hoguera transforma en ceniza recuerdos,
Noches como una sola estrella,
Sangre extraviada por las venas un día,
Furia color de amor,
Amor color de olvido.

A pesar de la aparente arbitrariedad de las imágenes, se está lejos del irracionalismo triunfante de algunos contemporáneos. Un hilo corre siem-

pre a través de los poemas. Una voz. Transparente en su misma opacidad, en su lasitud:

Estar cansado tiene plumas,
Tiene plumas graciosas como un loro,
Plumas que desde luego nunca vuelan,
Mas balbucean igual que loro.

Se podría hablar de un Eluard español si no hubiera en su poesía algo más áspero, menos fácil, en el sentido en que Eluard escribe: «Encuentro la belleza fácil y es grato». Es suficiente con comparar dos libros fechados en el mismo año, *Un río, un amor* y *L'amour la poésie*, para percibir, bajo la aparente semejanza, las diferencias profundas. *Un río, un amor:* golpeteo rítmico que, por la breve cesura de la coma, instaura una temporalidad inscrita en la imagen del río. Fugacidad, pérdida. El amor está en el pasado. No tanto el amor como un amor: una perspectiva, no una esencia; una experiencia particular que podrá, sin duda, reproducirse pero que quedará marcada por el primer fracaso. *L'amour la poésie:* ya no la temporalidad fugitiva, portadora de olvido, sino la eternidad de una fusión. El amor —la esencia— triunfante, transfigurado. Incluso en la angustia, Eluard es un hombre esperanzado: «Y tú que desapareces para aparecer siempre», canta el último verso del libro refiriéndose al amor perdido. Cernuda experimenta desde el principio el amor como un imposible:

Un día comprendió cómo sus brazos eran
Solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
Un cuerpo, una fortuna.

Si Eluard es el poeta del amor, Cernuda lo es del deseo. Con lo que eso supone de angustia interminable, pero también de intensidad y de violencia. Porque si el deseo nace de una falta, de una distancia —la del paraíso de la infancia a la vez recobrado y vuelto a perder en el acto erótico («Flores clamando a gritos/ Su inocencia anterior a obesidades»)— es también poder destructivo, grito de pura revuelta. Y ahí oímos a Rimbaud:

Abajo pues la virtud, el orden, la miseria;
Abajo todo, todo, excepto la derrota,
Derrota hasta los dientes, hasta ese espacio helado
De una cabeza abierta en dos a través de soledades,
Sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.

Con *Un río, un amor,* comienza para Cernuda una marginalidad, un exilio, una soledad, en las antípodas del compromiso de Eluard («Hoy, la soledad de los poetas se disipa») y que en lo sucesivo, vida y obra no hicieron sino ahondar. Tal será el precio de su fidelidad inflexible al deseo[3]. Y tam-

[3] *La dedicatoria de* La realidad y el deseo *es la siguiente: «A mon seul Désir». [En francés en el original de Cernuda. Nota del T].*

bién de la afirmación, de una diferencia radical que, después del caos afectivo de este libro, encuentra su expresión más intensa, dos años más tarde, en *Los placeres prohibidos.*

★

En la España de los años treinta, donde reinaban los tabúes más estrictos en materia de sexualidad, osar anunciarse abiertamente diferente no revelaba una toma de partido bravucona o una tentación suicida —menos aún cierto militantismo minoritario— sino una necesidad existencial y moral. Porque la homosexualidad imantó su vida y constituyó, si no el corazón, sí al menos la raiz de su poesía, Cernuda no puede sin hipocresía eludirla ni siquiera púdicamente velarla. Por eso necesita asumirla —y decirla—. Es lo que hace en *Los placeres prohibidos,* la revuelta final de *Un río, un amor,* cambiando a menudo de signo: la imprecación nihilista se muda en agresiva afirmación de una disidencia:

> Diré cómo nacistéis, placeres prohibidos,
> Cómo nace un deseo sobre torres de espanto,
> Amenazadores barrotes, hiel descolorida,
> Noche petrificada a fuerza de puños,
> Ante todos, incluso el más rebelde,
> Apto solamente en la vida sin muros.
> ...
> Placeres prohibidos, planetas terrenales,
> Miembros de mármol con sabor de estío,
> Jugo de esponjas abandonadas por el mar,
> Flores de hierro, resonantes como el pecho de un hombre.

Poema manifiesto que, en su violencia sensual y pagana, preludia lo que va a ser el libro: un canto de la pasión amorosa al tiempo que una meditación sobre su radical ambivalencia; una glorificación de esta parte escondida del hombre que las morales occidentales del trabajo y del progreso no han cesado de reprimir y que revelan los nombres, malditos a comienzos de siglo y trivializados hoy, del deseo y del placer:

> Un roce al paso,
> Una mirada fugaz entre las sombras,
> Bastan para que el cuerpo se abra en dos,
> Ávido de recibir en sí mismo
> Otro cuerpo que sueñe;
> Mitad y mitad, sueño y sueño, carne y carne,
> Iguales en figura, iguales en amor, iguales en deseo.

¿Y quién ha dicho mejor, con palabras más justas, que el amor no es fusión del uno en el otro, aún menos posesión del uno por el otro, sino plenitud en la «igualdad» de una relación donde, por un instante, se re-



construye la plenitud perdida? De ahí, lo vamos a ver, su dificultad, su imposibilidad misma.

Esta experiencia del amor, Cernuda la encarna en un mito que es una constante en su obra: el del Edén perdido[4]. Mito que él recrea a través de sus libros en un relato disperso pero coherente, centro de imágenes organizando y articulando otras imágenes, inconscientes, las que, a su vez, formalizan un deseo incomprensible fuera de ellas. *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* son, de esta manera, recorridos por la nostalgia del Paraíso, ya que son los libros de la Caída:

> Tu pequeña figura, sola en algún camino,
> Cae lentamente desde la luz.

La armonía perfecta del Edén de la infancia, unidad del ser consigo mismo y con el mundo, acaba de romperse. Algo como un vidrio impalpable se interpone entre él y las cosas. Todo se desliza, se disocia: la naturaleza —la madre— se aleja, se objetiva, deviene una inaccesible belleza. El cuerpo se escinde, descubre en otros cuerpos esta parte de él mismo que se aleja. El tiempo ha comenzado. El exilio. La soledad. Y el deseo, herida siempre abierta —«Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta no existe»— sed de retorno a la unidad perdida en el reencuentro con el cuerpo amado. El acto erótico es la única vía de acceso a la plenitud original. El ángel adolescente puede reabrir las puertas del Edén si el narcisismo inherente a la pasión amorosa no llevara a Cernuda a la dolorosa constatación de que el otro cuerpo, único camino de vuelta, es también, porque es *otro*, el principal obstáculo:

> Veía al inclinarme sobre la verdad
> Un cuerpo que no era el cuerpo mío.

El desgarro amoroso —la caída nuevamente— que, contraponiéndose a la nostalgia de la inocencia, es fuente de algunos de los poemas de amor más intensos de la lengua española:

> Estaba tendido y tenía entre mis brazos un cuerpo como seda. Lo besé en los labios, porque el río pasaba por debajo. Entonces se burló de mi amor.
>
> Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros. Entonces lloró al sentir la quemadura de mis labios.
>
> Era un cuerpo tan maravilloso que se desvaneció entre mis brazos. Besé su huella; mis lágrimas la borraron. Como el agua continuaba fluyendo, dejé caer en ella un puñal, un ala y una sombra.
>
> De mi mismo cuerpo recorté otra sombra, que sólo me sigue a la mañana. Del puñal y el ala, nada sé.

Aquí, como en algún que otro de estos poemas en prosa ¿cómo no oír la voz de Rimbaud? Especialmente la de «Desierto del amor». Rimbaud

[4] *Ver mi prefacio a la edición francesa de* Ocnos.

está tan presente como el surrealismo. En ocasiones, con una presencia casi literal. Como aquí, por ejemplo, o, más aún en la «Pasión por pasión», pues ciertos giros de frases, ciertas imágenes son ecos directos de poemas franceses. Por supuesto que Cernuda no plagió a Rimbaud, sino que descubre en él la forma, casi inexistente en España, del poema en prosa (que desarrollará más tarde, retomando a Baudelaire, en *Ocnos),* un aspecto esencial y olvidado, sobre todo en esta época, de la escritura poética: su *narratividad.* La cual no está fundada sobre la ficción y no retoma la forma del relato sino para subvertirla (anonimato del «yo», mezcla de precisión y de indeterminación, falsa linealidad que se abrevia, etc...) y, por la distancia instaurada por el uso del pasado, aumentar la tensión afectiva por la presencia fatal de lo irremediable. Dicho de otra forma: Cernuda encuentra en Rimbaud la intensidad de una escritura de la pasión anterior que precede y es fuente del surrealismo. De ahí, sin duda, la diferencia de tono entre estos poemas y los otros surrealistas: este cruce de turbación y limpieza, de agresividad y de nostalgia, mucho menos fechada; esta confusión que alumbra por tanto una conciencia despiadada donde, a menudo, nos reconocemos.

Porque ver en este libro sólo un alegato por un amor diferente, es reducir considerablemente su alcance. Este narcisismo, esta pasión devastadora, los deslumbramientos y sufrimientos, son también los nuestros. El amor no tiene rostros diversos: no hay más que uno. Vivido con el total abandono de Cernuda, trabaja en esta disidencia que no es solamente la de la pasión homosexual, sino la del poder transgresivo de todo deseo. Leyendo a Cernuda nos inclinamos también sobre nuestra propia imagen, y siempre la descubrimos otra y semejante. Descubrimos al otro en nosotros mismos.

Lo que otorga a estos poemas su intensidad es, pues, la violencia lúcida que los recorre. El caos afectivo de *Un río, un amor* alcanza, en *Los placeres prohibidos,* una meditación que comprende, sin excluirla, esta parte de sombra que encarna el surrealismo. Esto no es, para Cernuda, ni una técnica literaria ni un modo de liberación bajo la apariencia del automatismo. Aquí, el poema no es jamás una máscara bajo la cual el poeta se ocultaría para hablar, sino la revelación de una verdad singular «que no se llama gloria, fortuna ni ambición/ sino amor o deseo». Una moral... De ahí la transparencia de la escritura. Como en un agua clara, se puede ver a través. Pero lo que vemos es oscuro. El deseo, lo negro.

Jacques Ancet

(Traducción de Juan Malpartida)



La poesía humanizada de Bergamín y algo más sobre *Los Filólogos*

La obra de José Bergamín puede entenderse como la búsqueda constante de la razón poética y de sus formas de plasmación a través de la palabra. Empeño digno de alabanza si tenemos en cuenta que la crisis del significado es una de las notas que mejor definen al arte moderno. Bergamín —fantasma que fue siempre burlón— utiliza la palabra, como hombre de su tiempo, con ironía, mas sin melancolía ni afección trágica de la vida. Por eso, si Kafka dijo que «las cosas ya no son y las palabras ya no dicen qué son», Bergamín, por el contrario, nos dirá, afirmativa e inquisitivamente: «Las cosas como son ¿cómo son las cosas?»[1], y, además, que «los nombres no hacen las cosas, es cierto. Pero las pueden deshacer»[2] y, finalmente, que sólo una cosa importa «la cosa sola, la realidad o idea que nos hacemos de las cosas; el germen de la cosa futura en nuestra sangre: la fe viva»[3].

Fe en Dios, ciertamente, pero, sobre todo, fe en la palabra poética trascendente, en la facultad del hombre para «figurarse» poéticamente el mundo, fe en la poesía capaz de revelar aún misterios y propiciar «maravillosos silencios» o «silencios mudos». De Unamuno, de Valle-Inclán, de Juan Ramón Jiménez, y de sus «maestros antiguos»: Dante, Lope, Santa Teresa..., aprendió Bergamín, tratándose de poesía, a reparar sólo en lo esencial. Esta búsqueda da coherencia a su obra literaria y pervivencia a su pensamiento poético. La constancia de sus ideas interrelaciona los distintos géneros literarios cultivados por el escritor. Así, por ejemplo, el aforismo *(El cohete y la estrella*, 1923), el teatro *(Los Filólogos*, 1925), el ensayo («La decadencia del analfabetismo» 1933), y la poesía («Porque habláis sin razón

[1] El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros, *ed. de José Esteban, Madrid, Cátedra, 1981, pág. 30.*

[2] *«Reflexiones sobre la independencia de la tortuga», en* Al fin y al cabo, *Madrid, Alianza Tres, pág. 58. Deshacer, claro está, por el oído: «La fe es por el oído. Y el oído, por la palabra de Dios». José Bergamín glosó a menudo esta máxima de San Pablo en sus reflexiones sobre poesía y estética.*

[3] El cohete..., *pág. 91.*

y sin sentido/ y sin pensar en lo que estáis diciendo,/ decís que sois poetas, cacatúas/ pajarracos parleros...»)[4], sirven de igual modo a Bergamín para declarar sus ideas literarias: rechazo de la retórica banal, defensa de la palabra frente a la letra, del sentimiento frente al academicismo formal, etcétera.

La posición de Bergamín como escritor dentro del panorama literario español de los años veinte, en el que se dan cita la estética de Ortega, el magisterio lírico de Juan Ramón y la vanguardia artística, ejemplifica y explica muy bien el carácter de su pensamiento poético. En los años veinte, la vanguardia irrumpe en el arte desligada por completo de la tradición. Tanto en lo artístico como en lo social, las vanguardias aspiran a romper con el pasado, a crear una realidad nueva, a hacer tabla rasa de todo. En esta época, las jóvenes generaciones, provenientes de la burguesía liberal ilustrada, asumen bajo el magisterio de los intelectuales de la llamada generación del 14 un protagonismo cultural que, a diferencia del exhibido por la «gente nueva» finisecular —que a decir de Ortega y Gasset parecían «... gentes a quienes un incendio acaba de arrojar de su casa y andan despavoridos buscando otro albergue...»—[5], no es crispado ni agónico. Esta juventud se afirma frente a la tradición, como signo de emancipación, cultivando un arte eutrapélico, desenfadado, no revolucionario. Quizá sea Bergamín el escritor que en los veinte ofrezca una respuesta literaria más coherente y equilibrada a esta tensión que en el arte siempre se produce, aparentemente, entre conservación y progreso. Bergamín no concibe escalonadamente ni la literatura ni el arte en general, de tal modo que el escritor o el artista no están constreñidos en un momento dado a decantarse necesariamente por la tradición o por la ruptura total. Su visión estética, en este sentido, no se circunscribe a la moda o a una determinada escuela poética; de ahí su originalidad. La verdadera poesía, por su intención metafísico-moral —esto lo sabían muy bien Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez—, anhela la permanencia en el tiempo; es decir, aspira a transmutar «un momento histórico en un instante eterno»[6]. En el prólogo a la edición de *Antes de ayer y pasado mañana*, Bergamín enuncia esta búsqueda —por la poesía— de la simultaneidad del pasado en el presente: «Tal vez de lo que aquí se trata es de *mañanizar* y *ayerizar* un tiempo vivo que pasa y que se queda a la vez. Algo que Unamuno llamaría la historia o la intra-historia. Y Santa Teresa, Dios, cuando decía: "Asirse bien de Dios que no se muda". Asirse como de un clavo ardiendo, según el decir popular. Asidero de lo temporal en lo eterno y de la eternidad en lo pasajero: Abismo del no ser al ser abismo/ La eternidad, del tiempo prisionero»[7].

Esta conciencia extrema de la temporalidad, de la *distentio animi* que, según San Agustín, padece el hombre no partícipe de la eternidad divina, determina ya desde sus primeros escritos la actitud de Bergamín ante las

[4] Rimas y sonetos *(1962), en* Poesías casi completas, *Madrid, Alianza, 1980, pág. 45.*

[5] Ensayos sobre la generación del 98, *Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 153.*

[6] *Véase José Bergamín, «De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía», en* Al fin y al cabo, op. cit., *pág. 201.*

[7] *Barcelona, Seix Barral, 1974 (2.ª).*

corrientes poéticas que se manifiestan hacia 1925. Así, cuando por ese mismo año los jóvenes poetas-profesores de la futura generación del 27 se decantan por la poesía pura que postula Paul Valéry, Bergamín permanece fiel al camino trazado por Juan Ramón Jiménez, que no es otro que el del simbolismo moderno de carácter neorromántico[8].

En un temprano texto de 1922 («Clasicismo»)[9], pueden advertirse ya algunas ideas poéticas que serán luego objeto por parte de Bergamín de mayor reflexión teórica. Al referirse al movimiento neoclasicista que representa la revista de Jules Romains, *Cordero blanco*, consideraba el escritor malagueño que esta corriente tenía su lado positivo al contrarrestar las manifestaciones vanguardistas más radicales: por ejemplo, las proclamas antirrománticas de Marinetti. Sin embargo, enseguida matiza el sentido del término «clasicismo» aplicado a la historia de la literatura española. En primer lugar, sostiene Bergamín, hay que desechar la opinión mayoritaria que tiende a identificar en las letras españolas clasicismo con arte realista («Entre nosotros no sería, en cambio, provechoso insistir sobre un *clasicismo* de tal enseña, pues el blanco cordero correría riesgo de ser guisado por aquellos para quienes *clásico* quiere decir: "guisote grasiento", "garbanzo", "olla podrida", etc., todo el consabido *realismo* que tanto gustan paladear, chupándose los dedos, los interpretadores culinarios de lo que suele llamarse, generalmente, nuestra literatura clásica»[10]. Por el contrario, el clasicismo verdadero es tan extraño en España que, según Bergamín, «habría que llamarle mejor: un mirlo blanco». Clásicos, a su entender, son en nuestra literatura Góngora, Bécquer y..., por supuesto, Juan Ramón Jiménez. Glosando de éste su *Segunda Antolojía poética*, Bergamín nos transmite su admiración por el maestro y, al mismo tiempo, nos revela su posición ante las nuevas tendencias. Así, para Bergamín, el verdadero clasicismo, el «clasicismo vivo», será el que represente una poesía —como la de Juan Ramón Jiménez— que se halle libre de todo lo accesorio, que persiga la «sencillez como resultado» y no como expresión de una creatividad superficial, y que, finalmente, sea deudora de la tradición popular: «Así acierta, enteramente, el poeta, cuando indica en sus notas finales (breviario de estética cuya meditación aconsejamos) esa aristocracia del arte popular —la aristocracia verdadera del arte, añadiríamos; una tradición, inconsciente en quien solamente la transmite— consciente en el poeta que es su creador»[11]. Lo que deseamos destacar en este texto es que Bergamín, al adscribirse en los años veinte a la poética de Juan Ramón, se distancia tanto de los experimentos vanguardistas más extremos como del arte deshumanizado que preconiza Ortega y Gasset. En realidad, Bergamín, permaneciendo en la tradición lírica decimonónica, se opone a los postulados antirrománticos en boga por esos años. Bastante tiempo después, en «Rousseau

[8] *Sobre las discrepancias poéticas que Juan Ramón mantuvo con algunos miembros del 27, véase Javier Blasco Pascual,* Poética de Juan Ramón, *Salamanca, 1981, págs. 187-201. En 1925 aún no se había roto la amistad que unía a Bergamín con el poeta de Moguer. Es dos años más tarde cuando, con motivo del homenaje a Góngora que organizan los poetas del 27, se produce el enfrentamiento generacional. Acerca de las relaciones de Bergamín con Juan Ramón, véase Gonzalo Penalva,* Tras las huellas de un fantasma. Aproximaciones a la vida y obra de José Bergamín, *Madrid, Turner, 1985, págs. 45-53.*

[9] Horizonte, *3 (1992), pág. 7, ed. facsímil de la revista fundada por Pedro Garfias, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Osuna, Sevilla, 1990.*

[10] Op. cit., *pág. 7.*

[11] Ibíd.

paseante en sueños», cuando la «rehumanización» de la poesía es ya un hecho consumado, Bergamín nos señalará los orígenes de esta tradición. De Rousseau parte, a su juicio, la nueva sensibilidad lírica capaz de captar el «presentismo hipersensible» de la realidad, que habrá de cobrar fructífero desarrollo con el simbolismo, el impresionismo y más tarde con el surrealismo[12].

Este apego a la tradición no parte en Bergamín de una incomprensión hacia lo moderno; muy al contrario, surge de una lúcida conciencia crítica respecto al arte de su tiempo. La forma aforística de su primer libro, *El cohete y la estrella*, viene determinada por el simbolismo que define la naturaleza, puesto que el aforismo no sólo remite a un significado, sino que representa por sí mismo dicho significado («El aforismo es pensamiento: un pensamiento. Porque se piensa en pensamientos: se dice en pensamientos el pensar. Y si no se dice, no se piensa, o si no se piensa, no se dicen. Pero una vez dichos, ya no hay más que decir. Ni una palabra más: aforismo perfecto»[13]). Aunque Bergamín, al igual que la joven vanguardia, se deja seducir por los juegos de palabras, trasciende en su escritura el mero lucimiento del ingenio. Así escribe: «Doble juego. Si empiezo a jugar con las palabras, las palabras acabarán por jugar conmigo. No importa. Lo mismo me da hacerme juguete de los dioses, que hacerme dioses de juguete. Porque las palabras son los dioses: la divinidad. El Verbo es Dios solo»[14]). Dar con el aforismo perfecto significa materializar el pensamiento; esto es, la poesía. Al igual que las pequeñas formas musicales de Anton Webern ensayadas por la misma época, la principal característica de los aforismos bergaminianos es el grado de concentración —facilitado por su misma brevedad— a que permiten llegar: «El aforismo no es corto, es inconmesurable». Como dietarios de sentencias de ética y estética antinovecentista pueden leerse los libros de aforismos de Bergamín de los años veinte, ya que contestan las teorías de Ortega expuestas en *La deshumanización del arte* («La realidad es el espíritu —imaginación o pensamiento—»; «La fe no es una comodidad para el espíritu, es un esfuerzo»; «Pasión no quita conocimiento, al contrario, lo da»...).

Pero también el teatro, tal como lo concibe Bergamín, es cauce idóneo para la manifestación poética, pues «el teatro es una especulación superficial de imágenes, reflejo de la vida imaginativa popular, reflejo de figuras y formas: una especulación fabulosa y fantástica del pensamiento»[15]. No deja de ser significativo que Bergamín escriba *Los Filólogos* en 1925, justo cuando la moda neoclasicista está en su apogeo y poetas como Jorge Guillén abrazan abiertamente la poesía pura de Paul Valéry[16]. Esta obrita, aparentemente desenfadada y burlesca[17], calificada por su autor de «farsa aristofanesca», puede leerse ciertamente como «un conflicto elemental entre

[12] *En* Al fin y al cabo, op. cit., *págs. 69-71.*

[13] El cohete y la estrella..., *pág. 88.*

[14] El cohete..., *pág. 89.*

[15] *«La decadencia del analfabetismo» (1936), en José Bergamín,* La importancia del demonio y otras cosas sin importancia, *Madrid, Júcar, 1974, pág. 44.*

[16] *Véase, al respecto, Javier Blasco Pascual,* op. cit., *págs. 179-183.*

[17] *Sobre esta obra, véase Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, «Los Filólogos años veinte de José Bergamín»,* Art Teatral, *4 (1992), págs. 87-89.*



dos actitudes opuestas hacia la lengua»[18], pero también cabría contemplarla como una defensa de la poesía «humanizada» y, por ende, como una crítica satírica de la estética deshumanizada que representan tanto las teorías de Ortega como la poesía pura según la entiende Valéry. Parecería apoyar esta idea la definición que en dicha obra se hace de un filólogo: «Un hombre que sin dejar de ser hombre, ya no es hombre». También el objetivo final y siniestro de los filólogos, liderados por el maestro inefable don Ramón Menéndez Pidal —constreñir científicamente la facultad humana del lenguaje—, podría interpretarse como un aviso paródico para aquellos que creen que la poesía es el resultado de un proceso de laboratorio sujeto a leyes y reglas precisas. Recordemos, al respecto, los principios que regían la poesía pura de Paul Valéry: uso de la estrofa, primacía de la técnica, alejamiento de la realidad y de la vida. *Los Filólogos*, por contra, ensalza la naturalidad como signo de lo verdaderamente humano y popular frente a la disciplina filológica deshumanizadora («¿Qué sabéis vosotros de la palabra? —dice en la obra el personaje que encarna la figura de Unamuno—. De la palabra viva, sangre y cuerpo de nuestra alma. De la fe, del amor, de la poesía...»[19]). El triunfo, finalmente, de los pájaros guiados por el «Ruiseñor» (Juan Ramón Jiménez), «que viven en el libertinaje y la anarquía, en la más desordenada y divertida vida poética», lejos del influjo de los seres extravagantes que habitan la selva (Ortega, d'Ors, Azorín...), simboliza la fe poética de Bergamín en la poesía como expresión viva y creativa del ser humano.

El antiformalismo bergaminiano es, pues, neorromántico y simbolista, es decir, proviene directamente del modernismo. De ahí el carácter experimental permanente que asume su literatura, sobre todo su teatro, que le aleja del convencional gusto estético burgués. Como ha escrito Carlos Gurméndez refiriéndose al pensamiento de Bergamín, «renunciando a la razón analítica burguesa de la tranquilidad habitual, del orden establecido, el pensamiento se hace vivo, existencial, dialéctico, revolucionario»[20].

Bergamín ahonda en los mejores hallazgos del simbolismo, en la naturaleza simbólica que constituye la esencia de todo arte, y que hace del mismo, como indica Gadamer, un «insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación»[21]. Por ejemplo, así se ofrece su teatro, como un juego de contrastes y transfiguraciones, de luces y sombras, de personajes y fantasmas («Ausencia y presencia,/ causa y consecuencia,/ si todo se olvida,/ se pierde la vida./ Yo soy inocencia/ —presencia y ausencia—/ la vida con ciencia,/ la ciencia sin vida;/ el alma perdida»[22]). El aforismo bergaminiano que reza: «La palabra es sombra creadora de abstracto silencio luminoso»[23], alude ejemplarmente también a esta concepción del símbolo. Poder transmutador de la poesía, de la metáfora como instrumento redefinidor de la realidad, no como retórica artificial, ni como medio creador de reali-

[18] *Nigel Dennis, «José Bergamín, dramaturgo (Apuntes sobre la antifilología)»,* Cuadernos El Público, *39 (1989), pág. 40. Este artículo apareció originariamente en* Cuadernos Hispanoamericanos, *409 (1984), págs. 111-117.*

[19] Los Filólogos, *Madrid, Ediciones Turner, 1978 (1.ª ed.), pág. 28. El texto se reproduce también en* El Público. Cuadernos *(dedicado a José Bergamín), 39, Ministerio de Cultura, 1989, págs. 43-57.*

[20] *José Bergamín,* El pozo de la angustia, *prólogo de Carlos Gurméndez, Barcelona, Anthropos, 1985, pág. 8.*

[21] *Hans-Georg Gadamer,* La actualidad de lo bello, *Barcelona, Paidós, 1991, pág. 87.*

[22] *«Cántico de la fluorescencia», de la obra* Enemigo que huye, *Madrid, Nostromo, 1973, pág. 85.*

[23] El cohete..., *pág. 89.*

dades ajenas al hombre. La modernidad de Bergamín radica en ser consciente de que ese juego de ocultación y mostración no es sólo condición y privilegio del arte moderno, sino de toda la historia del arte. Únicamente en sí misma, y no en la función referencial de la realidad material más inmediata, la obra encuentra su razón de ser. En «Los espejos vivos», Bergamín aclara el alcance significativo de estas ideas. Comentando *Las Meninas* de Velázquez, Bergamín tachaba de absurdo el capricho museográfico que durante bastantes años pretendió enfatizar lo que se creía el valor esencial del cuadro: su realismo. Mediante la instalación de un espejo se permitía al visitante contemplar de espaldas la pintura; así se potenciaba la ilusión de realismo, pues el cuadro se veía reflejado como un espacio «real». A este respecto escribe Bergamín lúcidamente: «La ilusión pictórica de la vida parece que se limpia y aclara sobre la superficie cristalina del espejo que la refleja: y el lienzo parece más natural o naturalmente vivo. Cuando es lo contrario. Porque lo vivo en él no es esa ilusión aparente, sino lo que ese fantasma luminoso nos dice de vida y de verdad: su propio lenguaje de creación fantástica, de poética realidad»[24].

Para terminar: a través de todos sus escritos, Bergamín («El monstruo en su laberinto...») ensayó delimitar teórica y creativamente la esencia de lo poético. La verdadera poesía no reside en las reglas, ni en el ritmo ni en el acento, es decir, no es mensurable, es «Arte de temblar»:

> Ni de nada, ni para nada; ni qué perder, ni qué ganar. La poesía es, siempre, nueva (eterna nueva edad) y no necesita disfrazarse de ningún modo pasajero, de ninguna carnavalesca modernidad. El arte del poeta es contemplarla desnuda y sola, enigmática, como los astros. Temerosa, temblorosamente. Arte de temblar[25].

Raúl Fernández Sánchez-Alarcos



[24] *En* Al fin y al cabo, op. cit., *pág. 169.*

[25] El cohete..., *pág. 119.*



La *Tristana* de Luis Buñuel

I will direct an adaptation only if I think I shall be able at some point or other to express myself, to say something of my own, to slip myself in between two images.
Luis Buñuel [1]

Lo real es aquello que golpea. La experiencia freudiana conceptualizó lo real, en una primera instancia, como trauma, del mismo modo a como Lacan, remitiéndose a términos aristotélicos, lo conceptualiza como *tyche*, es decir, como encuentro (Lacan 61). «Physical pain —dice Elaine Scarry— has no voice, but when it at last finds a voice, it begins to tell a story»[2]. Podemos pensar que la narrativización de una experiencia es en principio una forma de elaboración, esto es, de dar voz a lo real. No siempre, sin embargo, podemos pensar que esa experiencia es dolorosa, pero sí, que el golpe de lo real puede asumir las distintas formas de la muerte, como el orgasmo y el goce, para los cuales no hay ningún significante. Se trata entonces de establecer, frente a ellos, estrategias discursivas que operarán, como en el proceso de elaboración onírica, por medio de una retórica inconsciente que al menos trabaja con dos procedimientos ya muy conocidos: el desplazamiento o metonimia, y la condensación o metáfora.

El pensamiento freudiano, comprometido en todo momento con las formas multivalentes de la cultura y separándose de todas las definiciones previas[3], dará al concepto psicoanalítico de «inconsciente» un «status» ético; como demuestra Lacan, dicho concepto fue elaborado en función de las preguntas fundamentales sobre la felicidad y el placer humanos y, por ende, su libertad.

Buñuel, por su parte, que confiesa haber leído a Freud desde 1921 (Aub 158, Aranda 37), suspende deliberadamente su juicio sobre la posible influencia del psicoanálisis en su obra. En todo caso, asume la influencia del surrealismo, del cual dice haber extraído la lección fundamental: «El surrealismo me hizo ver una cosa importantísima: que el hombre no es libre» (Aranda 22-23). Esta frase puede conectarse con aquella que pronuncia ante Aub: «Nadie puede salir de sí» (138), con lo cual se diseña un

[1] *Entrevista de L. Buñuel con Simone Dubreuilh publicada en* Les Letres Françaises, *octubre 11, 1956. Citado por Sandro.*

[2] *Ver bibliografía.*

[3] *Según señala Julia Kristeva (268), previamente a la conceptualización freudiana del inconsciente, tenemos varias nociones de tipo heteróclito: como lazo profundo del hombre con los substratos obscuros de la naturaleza (Carus y Shubert), voluntad subyacente a las representaciones (Schopenhauer), dinamismo inteligente de inspiración hegeliana agitándose ciegamente bajo el universo aparente (Hartmann).*

territorio donde no sólo ya se conceptualizan el sueño y el inconsciente, sino el narcisismo y las alusiones de libertad. Si bien es muy cierto que las opiniones de un autor poco cuentan al momento de realizar la interpretación de su obra, no menos cierto resulta que una interpretación no es un acto aislado de un contexto cultural en el que un cierto «sujeto» quiere construirse y ocupar un lugar. Abordar ese contexto cultural y ver allí la emergencia de un cierto sujeto en el espacio de sus estrategias discursivas supone, necesariamente, contar con un cierto encuadre teórico que permite salvar las incomodidades de la intuición y, a la vez, abrir el campo de fecundas interrogaciones. No se trata, como es el caso de Robert G. Havard, de postular brutalmente una oposición inicial de objetos y fantasmas, de realidad y sueños, que Buñuel sintetizaría a lo largo de su obra, para arrojar al espectador del lado de los objetos: «In short —dice Havard— it appears that our dreams are no more than phantoms and we are obliged to live in the cold world of objects» (85). Tampoco se trata, como hace Beth Miller, de reducir la interpretación de *Tristana* a un «mensaje feminista». Si en el caso de Havard no sabemos —temperaturas del mundo a un lado— cuál pueda ser el campo teórico desde el cual piensa los objetos o en qué dimensión categoriza al fantasma, en el caso de Beth Miller, su abordaje, amén de incompleto, termina siendo una interpretación reduccionista y autoritaria (de hecho fálica y machista) que no se podría generalizar abarcando el film en su totalidad. Interpretar una obra o un texto no es clausurar fálicamente (masculinamente) la emergencia de significación que se produce en el cruce de la palabra y el sujeto crítico. Interpretar una obra no es decir cuál es su significado (que por otra parte no lo tiene ni podría tenerlo, salvo si se parte de idealismos esencialistas), ni postular alegorías sobre fragmentos inconexos que eludan la dimensión estructural, sino establecer cómo el texto trabaja la producción del sentido y qué condiciones define para emergencia de la significación en un contexto sociohistórico determinado.

Poco valen para eso las opiniones del autor. La pregunta inicial se nos aparece como quién es Buñuel cuando adjudicamos tal o cual sentido a su biografía o a sus enunciados fuera del texto. Foucault señala que «[t]he author's name manifests the appearance of a certain discursive set and indicates the status of this discourse within a society and culture» (267); en este sentido, la textualidad buñuelesca se instala en el cruce de múltiples discursos teóricos y estéticos, principalmente el surrealismo, el cual a su vez remite a lo que Foucault establece como dos discursividades fundantes de la cultura contemporánea: el marxismo y el psicoanálisis. Sin embargo, el señor Buñuel no estuvo nunca alejado de las preocupaciones coyunturales de su época, ni en los tiempos de la Residencia Universitaria



madrileña ni al momento de la elaboración de *Tristana* (y evidentemente todos sus otros films); entre las principales, se pueden mencionar las elaboraciones teóricas de la Escuela de Altos Estudios de París (no olvidemos que *Él*, 1952, fue exhibida en el seminario de Lacan en Sainte-Anne), de los desarrollos teórico-prácticos de los estudios (semióticos, particularmente) sobre el cine como arte del siglo XX, de la guerra y sus discursos (las dos guerras mundiales, el fascismo, el stalinismo, la guerra civil española, etc.), los procesos revolucionarios (soviético, cubano, el mayo francés, las revoluciones culturales china y americana, etc.).

Lo interesante para nosotros, y sin duda para el señor Buñuel, resulta ver cómo se construye textualmente aquello que hoy denominamos cinematográficamente «Buñuel». Para ello, el epígrafe que hemos asumido no sólo da cuenta de que al señor Buñuel no se le escapaba esta idea de significar(se) a través del film, sino una serie de otros elementos que conciernen directamente a una teoría de la lectura/escritura. Bien es cierto que, de la cita, uno podría pensar, por un lado, en un cierto «expresismo», esto es, una existencia previa del yo o del sentido como entidad que buscaría estratégicamente la forma de deslizarse imperceptiblemente en el texto. Por otro lado, la circunstancia desafiante de ser-allí-en-el-otro, o sea constituirse en el campo de la adaptación y no en el de un guión original. *Tristana* constituye, en relación a estos temas, un texto fundamental.

No se trata aquí de abordar la simbología del film, es decir, aquellos elementos temáticos que conforman una serie de recurrencias buñuelescas en lo que, siguiendo a Hjemslev, designamos como sustancia del contenido. Tampoco se trata de establecer analogías directas o trabajar sobre un psicoanálisis salvaje, como hace mayormente la crítica de Buñuel (Fuentes, Beth Miller, Havard) o un marxismo declamado que estaría allí más para demostrar que para provocar cuestiones, tal como algunos quieren: asegurar la textualidad buñuelesca en un ejercicio político directo (Kyrou, Bazin). Sin negar ciertos aportes de esos dos abordajes mencionados, cabe aclarar que aquí tampoco va a interesarnos insistir sobre la interpretación de la historia narrada en sí, en sus múltiples relaciones estructurales y semánticas (religiosas, políticas, etc.) (Drouzy, Oms). En cambio, vamos a detenernos en aquello que, no perteneciendo a la invención galdosiana y a su transformación buñuelesca, constituye —fuera de la historia narrada— lo que, siguiendo a Hjemslev, podemos determinar como la relación entre la forma del contenido y la forma de la expresión, a fin de captar la particular reflexión buñuelesca, tanto en el campo ideológico como en el cinematográfico.

Parecería absurdo establecer relaciones de valor que sería difícil, si no imposible, justificar, como por ejemplo afirmar que Buñuel lleva la novela

de Galdós a una estructura más acabada. Sin poder decir qué o cuál pueda ser el límite de culminación o el grado de progresión posible de una estructura (como pretende Fuentes), más vale plantearse que la forma de la novela y la forma de la película establecen su propia reflexión sobre la forma y, por ende, su propia y particular significación ideológica sobre la cultura de la que son emergentes. Además, tanto la novela como el film se insertan cada uno en los procesos creativos propios de Galdós y Buñuel, respectivamente. Hay, por ejemplo, una serie de transformaciones en la escritura galdosiana y en su selección y concepción de personajes, cuyo punto más equilibrado, según Domingo Ynduráin, pareciera ser *Fortunata y Jacinta*, para luego mostrar una preferencia mayor por individuos delirantes o fanáticos soñadores, desde *Misericordia* hasta las novelas históricas.

De ahí que nos parece relevante establecer cómo opera la relación de lectura de Buñuel con Galdós y a qué transformaciones (diegéticas) somete el material para elaborar una significación eficaz respecto al momento histórico en el que quiere intervenir. Si *Nazarín*, leído desde cierta frontera, pareciera ser el paradigma (límite y fracaso) de cierto individualismo (burgués) frente al sistema capitalista, y por ese sendero alegórico, la instalación de una profecía pesimista sobre las capacidades contestatarias de aquello que se posiciona como marginalizado o abyecto, *Tristana* (donde los personajes también sucumben al *statu quo*) pareciera agudizar su interrogación sobre las posibilidades de la libertad, reflexión ésta que continúa desplegándose en la filmografía posterior, con títulos que ya son emblemas de la misma: *El fantasma de la libertad* y *Ese obscuro objeto del deseo*. En este proceso, se ve claro cómo, paralelamente a los desarrollos teóricos de la vanguardia francesa, se deconstruye la relación individuo/sociedad, para establecer la ecuación freudiana al pie de la letra: narcisismo/socialidad. El sujeto es, desde el principio, social (no es un individuo y no hay forma de pensarlo como individual); su existencia no es al modo de la identidad, sino de un proceso constante y jamás progresivo de destrucción-construcción discursivas, en el que sólo en la cadena significante y únicamente por efecto puede captar su posición. La presentación de Don Lope en la película es decisiva: evocado por la voz del celador, la secuencia de la visita a Saturno se desplaza imperceptiblemente hacia la figura de Don Lope, cuya primera acción es piropear a una dama y recibir, como contrapartida de su propio mensaje, una de las palabras claves del relato: viejo (Lefévre 136). Don Lope se sitúa, pues, frente a la mujer, esperando recibir su sanción, sea como agradecimiento, sea como ofensa. En todo caso, la mujer a la cual dirige su agudeza, está aquí ocupando el lugar de la Ley, del Gran Otro del lenguaje, que puede sancionar no tanto sobre la literalidad del piropo, sino por su constitutiva lateralidad o desplazamiento. «Ese Gran



Otro —dice Jacques-Alain Miller— es también el Otro de la ley, el Otro, se puede decir, de la decencia, en tanto la decencia está hecha de prohibiciones e inhibiciones» (28), al cual apelamos, no para comunicar algo, sino para «aprender del Otro quiénes somos» (29). El sujeto, aquí, no es el emisor ideal de la teoría de la comunicación, que sabe lo que dice y a quién habla, sino una instancia más compleja donde el piropeador, por medio de la agresión y la violencia verbal, define su transgresión paradójicamente contra aquello mismo que *lo habla,* y así resulta «rebasado por su creación» (29). La problemática del sujeto es su *filiación,* o su sometimiento, a las leyes del lenguaje como único espacio en el que puede lograr un lugar, no sin desgarrar constantemente sus investiduras o, con las palabras que Octave Mannoni escribe en sus *Clefs pour l'imaginaire,* descolonizándose constantemente a sí mismo. No habiendo un afuera del lenguaje (Barthes), el sujeto es un punto donde los textos de la cultura se cruzan y donde se disputan las autoridades y las leyes. Pivoteando metonímicamente por entre los objetos de su deseo, su espacio conflictivo (su comedia) es una imagen del otro que, en el fondo, es aquello perdido que funda su deseo mismo. No hay, recuerda Barthes en *El grado cero de la escritura,* espacio más subjetivizado que la descripción, y por ello la dimensión ética del sujeto se juega a nivel de la escritura. En Buñuel, como ha señalado la crítica tantas veces, el sujeto es aquello que podemos abordar no tanto por las historias que cuenta sino por la secuencia de imágenes o por la delectación sobre ciertos objetos: una cierta fetichización de los mismos por medio de los cuales la materia (según Hjemslev) entra en el entramado semiótico como sustancia que, posteriormente, admite un sentido y una significación. Es este desplazamiento de la materia el que hace del objeto una —otra— cosa que significa según el contexto significante. Es, finalmente, este espacio siempre transgresivo e inevitablemente perverso (dialéctica de la Ley y el Deseo), en el que puede constituirse el sujeto. Esto permite establecer cómo, si se quiere hacer una lectura alegórica que permita ser extensiva a toda la estructura del relato, es necesario aceptar que se trata de una *alegoría de la filiación.* Por ello, una lectura feminista, que tomara a Tristana como emblema, no lograría dar cuenta de todas las relaciones a nivel de los personajes; se ve claro que no es la mujer o las mujeres el tema dominante, sino el hijo: Tristana como hija entenada de Don Lope, Saturno en tanto hijo y su relación subalterna y perversa respecto de su madre; finalmente, otra situación filial en la escena de Don Lope y su hermana, y luego el sometimiento de Horacio y Saturno a la misma Tristana, lo cual subraya nuevamente este carácter de «ser hijo de» como ecuación estructural decisiva.

Si el proyecto barthesiano de lectura (en *S/Z* por ejemplo) está fuera de la paternidad (del autor y de la institucionalización crítica), no lo está igualmente fuera de la Ley (del lenguaje y del género). La lectura (de Galdós por Buñuel, de Buñuel por nosotros) señala esta subalternidad, no hacia el texto (que sanciona, en todo caso, nuestra posición estético-ideológica) sino hacia el lenguaje, a partir del cual todo texto, como resultado de otras lecturas, también se sitúa. Por ello, la lectura no puede ser puramente «subjetiva»; siempre está minada por los protocolos culturales y, en este sentido, es como el lector (especialmente el crítico) sólo deviene sujeto a partir de la precaria instancia de una diferencia —«verité ludique» según Barthes— como (fantasma de la) libertad:

> [T]oute lecture se passe à l'intérieur d'une structure (fût-elle multiple, ouverte) et non dans l'espace prétendument libre d'une prétendue spontanéité: il n'y a pas de lecture «naturelle», «sauvage»: la lecture ne *déborde* pas la structure; elle lui est soumise: elle en a besoin, elle la respecte; mais elle la pervertit. La lecture, ce serait le geste du corps (car bien entendu on lit avec son corps) qui d'un même mouvement pose et pervertit son ordre: un supplément intérieur de perversion (40).

La perversión (*pére-version*, juega Lacan) no diseña el espacio de una alteridad sino de un atrapamiento y una obediencia. Lo que el perverso muestra es la escenografía de una transgresión, de un crimen. El crimen constituye el motor del deseo, y a su vez la teleología del mismo. En este espacio, lo difícil es inscribir la diferencia como satisfacción narcisística. «Entre dos imágenes» dice Buñuel, entre dos significantes, dice Lacan, tiene lugar el sujeto. *Tristana* expone estos procedimientos de manera elocuente.

El film de Buñuel es producto de una lectura del texto galdosiano. Independientemente de los cambios que introduce a nivel de la historia y que ya ha estudiado la crítica (sea en cuanto a los personajes, sea en las relaciones diegéticas del relato con el contexto) (Eidsvik, Fuentes, Drouzy, B. Miller, Aranda), puede observarse cómo la forma, tanto en el plano del contenido como en el de la expresión (Metz 108), articula lo que hoy podemos designar como un modo de pensar el inconsciente a la manera de un espacio político. Buñuel no opera, respecto de la novela galdosiana, tanto por extenuación de la forma (Jameson 64), sino que, por razones de censura, realiza un film cuya factura podría adscribirse a los protocolos más recalcitrantes del realismo, si no fuese por la semantización de un elemento sintáctico que deja en manos del espectador.

En efecto, el film se estructura sobre la base de la eficacia otorgada a un recurso de montaje (y por ende específicamente cinematográfico) que, a lo largo de la película, va logrando distintos contenidos y resemantizando la significación total del texto. La película está formada por un gran sintagma que, constituido por dos grandes secuencias (visita de Tristana y Satur-



no al internado, y desarrollo de la «historia de Tristana»), se organiza en un plan tripartito: una primera secuencia está dividida por la emergencia de la otra, de modo que opera como marco de la segunda. Lo que en un primer momento podría aparecer como un simple *trucage* a nivel del montaje, se revela como una puntuación cinematográfica a nivel del film y/o como un *coupe franche* en el nivel diegético (en tanto la voz del celador se prolonga, presentando evocativamente a Don Lope y uniendo engañosamente los dos espacios al aire libre). Esta aparente ruptura de índole técnica, se revela luego, desde la totalidad del texto fílmico, como aquella que tematiza[4] la significación del mismo; razón por la cual, y siguiendo a los formalistas rusos, podemos decir que estamos en presencia de lo que constituye, en término jakobsonianos, la función poética. La ruptura que permite la introducción de la secuencia de la «historia de Tristana», y la continuidad de la secuencia enmarcante (visita), deja en cuestión el lugar diegético en el cual situar significativamente los hechos de la secuencia que opera como sutura. En efecto, si desde el nivel del discurso no quedan dudas respecto al enmarcado de una secuencia por la otra, en el nivel de la historia (para tomar los ya clásicos niveles del relato), la secuencia enmarcada presenta tres alternativas posibles:

a) Considerar la secuencia de la visita como un acontecimiento anterior a la secuencia enmarcada, es decir, considerar la primera parte de la visita como un acontecimiento cronológicamente anterior y sintagmáticamente encausada a las acciones de la secuencia enmarcada. En este caso, resulta difícil dar sentido a la continuación de la escena enmarcante al final de la película, porque no se deriva de los acontecimientos narrados ni tiene coherencia cronológica o lógica con el resto del film.

b) Otra posibilidad es suponer que la secuencia enmarcante es un momento lógico de los acontecimientos enmarcados, donde tomaría un lugar. En este caso habría que interpretar el sentido de la selección de este acontecimiento (no fácilmente ubicable en la serie) y su posterior extrapolación; de todos modos exigiría una interpretación muy rebuscada el hecho de su participación y la diferencia de planos de «realidad» que genera su jerarquización respecto a lo narrado.

c) Finalmente, existe la posibilidad más simple y económica de pensar que la secuencia enmarcada resulta una ensoñación diurna o una fantasía inconsciente de la protagonista (o del narrador) que irrumpe en medio del acontecimiento cotidiano de una visita al internado. Sueño o fantasía, la cuestión es que esta secuencia enmarcada («la novela familiar» de la que habla Freud) se presenta como formación del inconsciente y define a éste como un espacio pulsativo que, siendo del orden de *lo no realizado*, más que abrirse, tiende a cerrarse (Lacan 30,51). Es un golpe de lo real que

[4] *Por «tematización» entendemos aquella relación estructural que puede funcionar como emblema o representar toda la dinámica textual.*



aprovecha la hiancia para desplegarse: la fisura está marcada por la mirada que Tristana realiza de la transgresión al juego hecha por Saturno (dios del germen diseminado, adorado como rey durante la antigua *edad de oro* itálica), con quien sella su alianza por medio de un protocolo alimentario pero a su vez suntuoso, ya que no satisface la necesidad sino que habilita el placer. Tristana se posiciona enfrentando la dura tarea de sostener el A sin tachadura de la fórmula del álgebra lacaniana.

Así, es esta fisura la que, resultando un trucaje imperceptible (Metz 181), permite sin embargo poner en tela de juicio el «realismo» de la historia de Tristana y a su vez la verdad de la película como tal, que no define un espacio de instalación efectivo. El espectador se ve llevado a dar sentido a un elemento no diegético sino fílmico. En el entredós, Buñuel define aquello que no figura en la novela galdosiana: el cine mismo, y lo hace en un campo específico: *la imperceptibilidad de lo visible*.

La historia injertada es un relato cuyo despliegue permite también visualizar lo imperceptible, esto es, aquello que Freud denominaba la «otra escena», justamente la que no podía configurar el objeto del realismo-naturalismo, y que paradójicamente Buñuel coloca como lo reprimido (lo no realizado) de Tristana, como un real que ahora se precipita en la cotidianidad de una escena. Si los segmentos del film pueden leerse como estructurados por el número 2, según lo hace Maurice Drouzy, las relaciones entre los personajes siempre se establecen en forma triangular. Es, pues, ese resto de la sustracción, el uno, que remite nuevamente al Uno, y por ese sesgo, a la reflexión ético-política: la necesidad del sujeto de definir su deseo en relación al Otro de la Ley. Deseo de liberación que el film construye como un distanciamiento (Brecht) posible del espectador (contrariamente a la identificación canónica de la novela psicológica y consecuentemente hollywoodense) que lo suspende en su propia afánisis, esto es, no lo instala confortablemente en los conocidos protocolos de una narratividad (clásica: racional y burguesa) para definirlo por el consumismo del cine como un producto más de su glotonería sistémica, sino que lo deja en flotación. «[C]odes —dice Bill Nichols— are the algorithms of the unconsciuous» (28), y por esta razón, el espectador, que ha procedido a ver la película dentro del canon narrativo clásico (principio o planteamiento del enigma, medio o desarrollo, fin o resolución del enigma), tiene que procesar todo nuevamente para insertar el escándalo «realista» desde la aparición de Don Lope hasta el *racconto* invertido de la historia, y poder situar el verosímil de la secuencia injertada. Si, como dice Paul Sandro, «[t]he satisfaction of an enigma solved, a destiny reached, a lost object retrieved, or a lesson learned are examples of this kind of pleasure [consumption]» (21), ahora el espectador tiene que plantearse la construcción de la significación y, por ende, la definición de

nuevas coordenadas de placer. Insiste Sandro en que hay una «relationship between a film's thematics of disruptive desire and the film's textual effect on the spectator's desire for narrative pleasure», en tanto «disruptive desire is a major theme in numerous films by Buñuel» (3). Revisar, releer lo imperceptible del montaje, tener en cuenta los desvíos o, como diría Lotman, evaluar ideológicamente los desvíos y los acatamientos a las normas del lenguaje, ya que «the establishment of norms and deviation from them (automatization and deautomatization) form one of the fundamental regularities of the artistic text» (56). O como bien señala Fuentes («Luis Buñuel...» 214) ahora «podemos empezar a preguntarnos honestamente, no en qué consiste la responsabilidad del artista, sino en qué consiste nuestra responsabilidad».

La película está, pues, remitiendo a una serie de instancias de autoridad: Galdós, Buñuel, pero también a la lengua y a la literatura españolas; la película establece relaciones de intertextualidad con el tema del matrimonio de las niñas con los viejos y puede también ser leída como expansión transgresiva del refranero (la mujer, pierna quebrada y en casa). Sin embargo, como ya hemos visto, Tristana no es la alegoría de las mujeres como tales (aunque ése sea un registro posible de lectura), sino de la herencia y de los hijos en general, es decir, de todos aquellos que, de una u otra manera, se hallan, en tanto subalternos, ligados a una autoridad paterna, patriarcal, frente a la cual sólo pueden soñar la liberación mediante el crimen. Lo interesante es ver que, en todo momento, la relación con la paternidad se define como desconocida, conjetural o adoptiva. Del mismo modo se define la relación de los obreros con el poder económico o la policía. La relación es estructural y por ello toda paternidad es sólo institucional, no biológica, sino producto del reconocimiento. Los padres, si pudieran, se llevarían todo a la tumba, dice Don Lope, con tal de desamparar a los hijos. Frente a este sistema, la palabra es algo constantemente devaluable: no es que Don Lope sea contradictorio, haciendo lo contrario de lo que antes había afirmado, sino que no hay forma de detener el deseo, de fijarlo, de ortopedizarlo, y por ello no se sostiene ninguna doctrina que lo omita: de ahí que, para él, sólo las causas políticas pudieron llevar a Moisés a prohibir lo que con la prohibición misma se enardece. Esta deambulación deseante, de los personajes y del espectador, por los objetos (oscuros) del deseo, tiene como contrapartida el saber de la perversión: «Para todo hay gustos» dice Tristana, ya con su cuerpo amputado, y se apresura (después de dejar sobre el piano los amables regalos de Don Lope y una vez analizados los astutos consejos del cura) a cerciorarse del deseo de Saturno (otro castrado, pero de la palabra y de la escucha, y al que sólo el cine puede dar una dimensión de personaje «realista») para proceder inmediatamente a su sometimiento sexual. Por eso ahora sí puede entrar en la farsa del

matrimonio. Es que la perversión supone un procedimiento doble: hay que resguardarse en el sistema mismo que uno quiere destruir (y los avatares de la producción de *Tristana* no fueron ajenos a esta doble necesidad). Eso supone el padecimiento iniciático de la propia victimización, para victimizar a su vez al otro, aunque sea a costa de mostrar su propia desnudez, esto es, sus propias cicatrices y castraciones.

Así es como Buñuel juega renegando de Galdós *(Verleugnung* freudiana [Mannoni 9-28]), en el sentido de que si rechaza filmar una adaptación «fiel», o mejor, si se niega a filmar el relato galdosiano, recupera, no obstante, la lógica del fantasma que sostiene la historia de Tristana, dando así continuidad a una reflexión crítica sobre el malestar en la cultura que, a su entender, quedaría socialmente a cargo del arte. Es decir: rechaza pero mantiene, frente a ese otro que es el espectador, un fetiche fílmico como cine de la fetichización. Y esta es la reflexión que Buñuel aporta frente a la cultura de los 70: una cultura que elabora productos sustitutivos y perversos (fetiches que satisfacen la ilusión revolucionaria en las postrimerías de los 60) para renegar de la castración política que se inaugura en la década como represión y avance de las «derechas» y el neofascismo. Si *Un Chien Andalou* pretendía cortar el ojo, *Tristana* quiere escindir la mirada: el cambio de objeto es, sin duda, correlativo de un cambio en la concepción de (las posibilidades de) la libertad.

Gustavo Geirola

Obras citadas

ARANDA, J. FRANCISCO. *Luis Buñuel: biografía crítica.* 2da ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1975.

AUB, MAX. *Conversaciones con Buñuel.* Madrid: Aguilar, 1985.

BARTHES, ROLAND. *Le Bruissement de la langue.* París: Editions du Seuil, 1984.

BAZIN, ANDRÉ. «Cruelty and Love in *Los Olvidados*». *Buñuel, Luis. The Exterminating Angel, Nazarin and Los Olvidados.* New York: Simon and Schuster, 1972. 209-14.

DROUZY, MAURICE. *Luis Buñuel: Architecte du rêve.* París: Lherminier, 1978.

EIDSVIK, CHARLES. «Dark Laughter: Buñuel's *Tristana* (1970) from the novel by Benito Pérez Galdós». *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation.* Ed. Andrew Horton and Joan Magretta. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. 173-187.



FOUCAULT, MICHEL. «What Is an Author?» *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies.* Eds. Robert Con Davis and Ronald Schleifer. 2nd ed. New Yok: Longman, 1989. 262-75.

FUENTES, CARLOS. «Luis Buñuel: el cine como libertad». *Casa con dos puertas.* México: Joaquín Mortiz, 1970. 197-215. «Buñuel y Galdós: por una visión integral de la realidad». *Cuadernos hispanoamericanos* 385 (1982): 150-57.

HAVARD, ROBERT G. «Luis Buñuel: Objects and Phantoms. The Montage of *Viridiana*». *Luis Buñuel: A Symposium.* Ed. Margaret A. Rees. Leeds: Trinity and All Saints' College, 1983. 59-87.

JAMESON, FREDRICK. *Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist.* Berkeley: U of California P, 1979.

KRISTEVA, JULIA. *Etrangers à nous-mêmes.* París: Fayard, 1988.

KYROU, ADO. «Surrealism in *The Exterminating Angel*». *Buñuel, Luis. The Exterminating Angel, Nazarín and Los Olvidados.* New York: Simon and Schuster, 1972. 5-15.

LACAN, JACQUES. *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1987.

LEFÉVRE, RAYMOND. *Luis Buñuel.* París: Edilig, 1984.

LOTMAN, JURIJ. *Semiotics of Cinema.* Ann Arbor: U of Michigan, 1976.

MANNONI, OCTAVE. *La otra escena. Claves de lo imaginario.* Buenos Aires: Amorrortu Ed., 1979.

METZ, CHRISTIAN. *Essais sur la Signification au cinéma.* Vol. 2. París: Editions Klincksieck, 1976.

MILLER, BETH. *Mujeres en la literatura.* México: Fleischer Editora, S.A., 1978.

MILLER, JACQUES-ALAIN. «El piropo: psicoanálisis y lenguaje». *Recorrido de Lacan: ocho conferencias.* Buenos Aires: Manantial, 1986. 25-40.

NICHOLS, BILL. *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media.* Bloomington: Indiana UP, 1981.

OMS, MARCEL. *Don Luis Buñuel.* París: Les Editions du CERF, 1985.

PÉREZ GALDÓS, BENITO. *Tristana.* Vol. 5 de *Obras Completas.* 6 vols. Madrid: Aguilar, 1950. 1541-1612.

SANDRO, PAUL. *Diversions of Pleasure: Luis Buñuel and the Crises of Desire.* Columbus: Ohio State UP, 1987.

SCARRY, ELAINE. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World.* New York: Oxford UP, 1987.

The Poetics of Cinema. Ed. Richard Taylor. Moscow: Kinopechat Leningrad, 1982.

YNDURÁIN, DOMINGO. «Galdós and the Generation of 1898». *The Crisis of Institutionalized Literature in Spain.* Ed. Nicholas Spadaccini. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.

Pedro Salinas





Pedro Salinas entre el joven Eliot y el joven Unamuno[1]

A Luis Izquierdo

I

Varios motivos —vitales, circunstanciales, de experiencia personal y de *observador* orteguiano— hacen que Salinas, profesor y poeta, trace las maravillas del lenguaje por lo que toca al hombre, por lo que atañe a la comunidad y por los prodigios que conlleva el cultivo gustoso y delicado de sus aguas hondas en la práctica poética, en la *Defensa del lenguaje,* texto de mayo de 1944 que cierra *El Defensor* (1948). En el primer aspecto, su argumentación se encamina a probar que el hombre se posee en la medida en que posee su lengua, echando mano para ello de filólogos germanos, especialmente de Von der Gabelentz, cuya *Sprachwissenschaft* (1891) había insistido en que la preferencia por una determinada posibilidad de expresión viene condicionada por la afectividad como principio psíquico que selecciona el lenguaje. De ahí que Salinas —que en estos planteamientos está muy cerca de las formulaciones estilísticas de Dámaso Alonso— se ampare en el psicólogo francés Henri Delacroix, cuyo libro *Le langage et la pensée* (París, 2.ª ed., 1936) tenía muy a mano, para certificar que «el pensamiento se orienta hacia el lenguaje como hacia el instrumento universal de la inteligencia»[2], siempre desde el criterio de personalizarse, afirmarse, individualizarse, en el uso del prodigioso y común teclado verbal.

Quiero llamar la atención sobre dos pasajes íntimamente relacionados en esta argumentación. Al establecer que el lenguaje es el primer modo que se le da al hombre de adueñarse de la realidad, Salinas refiere una anécdota cuya paternidad adjudica a Joan Maragall:

[1] *El presente estudio es la parte final, levemente retocada, de mi conferencia «Pedro Salinas, defensor del lenguaje poético», dictada el 5 de noviembre de 1991 en el* Homenaje a Pedro Salinas *organizado por la Universidad de Barcelona.*

[2] *Pedro Salinas, «Defensa del lenguaje»,* El Defensor *(introducción de Juan Marichal), Madrid, Alianza, 1983; pág. 281. En adelante citaré en el texto, indicando la página de esta edición.*

Cuenta el poeta catalán Juan Maragall que en cierta ocasión llevó a una niña de algunos años, que no conocía el mar, a la orilla del Mediterráneo, deseoso de ver el efecto que causaba en ella esa primera visión. La niña se quedó con los ojos muy abiertos y, como si el propio mar la enviara, dictado por el aire, su nombre, dijo solamente: «¡Mar, el mar!». La voz es pura defensa. La criatura ve ante sí algo que por sus propias proporciones, su grandeza, su extrañeza, la asusta, casi la amenaza. Y entonces pronuncia, como un conjuro, estos tres sonidos: «mar». (...) Esta niña de Maragall está afirmando su persona, su personilla principiante, frente al paisaje marino, por virtud de la palabra [280-1].

Aunque la anécdota de la niña que al ver el Mediterráneo una tarde de agosto exclama «¡La mar!», se encuentra también en la primera conferencia de la serie *La Realidad y el poeta* adjudicada a Maragall, no he conseguido dar con ella en la obra en prosa del gran poeta catalán, pues no coincide con las dos pequeñas historias que refiere en el *Elogio de la palabra* ni tampoco se encuentra en alguno de los artículos líricos que por su temática pudieran referirla. No obstante, poco importa la anécdota y sí, en cambio, el paralelismo entre Maragall y Salinas. Para el poeta madrileño el poder de la palabra, afirmando la personalidad del hombre ante el mundo, se autorizaba en el *Elogio de la palabra*, cuando el poeta catalán afirmaba que la palabra «trae en sí esta cosa inmaterial desveladora del espíritu: la idea»[3].

En el segundo pasaje, Salinas afirma que el ser humano, en tanto ser espiritual, es inseparable de su lenguaje: a través de la palabra —que es espíritu— el hombre se libera y reconoce y posee su propia alma. Precisamente en este momento Salinas alude a «lo que Unamuno ha llamado el secreto de la vida, de nuestra propia vida» [284], a cuyo conocimiento y exploración sirve el lenguaje en su función más trascendental, que «no es técnica de comunicación, hablar de lonja» [284]. El préstamo unamuniano que toma Salinas es sesgado, pues lo que afirma Unamuno en el ensayo *El secreto de la vida* (1906) es que la libertad está enterrada en el misterio del radical adentro humano, y que al apresarlo en lenguaje —«el lenguaje de aquellos a quienes me dirijo»— lo único que se hace es revestirlo, no desnudarlo, o dicho en el paradójico ademán unamuniano:

La sinceridad se ahoga en palabras. El secreto, el verdadero secreto, es inefable, y en cuanto lo revestimos de lenguaje, no es que deje de ser secreto, sino que lo es aún más que antes[4].

Resulta evidente —hay más razones— que Salinas no podía compartir enteramente esta tajante posición unamuniana de 1906, que es a la que se alude en *El Defensor*.

Sobre el valor del lenguaje para la vida del hombre en el seno de lo social es más breve, «casi no hay que hablar, por tan sabido» [286]. Salinas se autoriza en un buen haz de citas (Saussure, Delacroix, Vendryes) para

[3] *Joan Maragall, «Elogios»,* Obres Completes. Obra Castellana, *Barcelona, Selecta, 1981; pág. 44.*

[4] *Miguel de Unamuno, «El secreto de la vida»,* Obras Completas *(ed. M. García Blanco), Madrid, Escelicer, 1968; t. III, pág. 884.*

insistir en el valor del lenguaje como configurador del sentimiento nacional. No cabe duda de que el hecho de estar despojado de su tierra es el catalizador de las reflexiones de Salinas, que ve la lengua madre como un nuevo hogar. De todos modos, las citas de Stenzel y Vossler son inequívocas, sobre todo la del primero, pues Salinas recurre al filósofo alemán en un pasaje de su *Filosofía del lenguaje* donde está tratando de dibujar el lenguaje como «magna mater» de todo lo espiritual, solícita y atenta a sus hijos cuando necesitan de ella. La reveladora cita de Stenzel es la siguiente:

> Se dice que no hay que sobrestimar el lenguaje en su importancia por lo que se refiere a una nación, y que un pueblo se convierte en nación por su destino histórico, por su suerte y su infortunio, por el recuerdo común, por la acción y la voluntad. Mas todo esto se hace real para un pueblo sólo por medio del lenguaje; sólo en virtud de su lengua se convierte en patrimonio suyo su historia, en el mito-palabra en la saga-fabla, patrimonio que ha de conquistar siempre por el cultivo de su lengua. Con la decadencia de ésta viene siempre de la mano la decadencia espiritual de un pueblo [287-8][5].

Al aceptar la reflexión de Stenzel, Salinas —sólo es el momento de constatarlo— está forjando un eslabón más de la tradición liberal española, empeñada en la construcción de un nacionalismo que, históricamente, había quebrado una vez más en la tragedia de la II República.

II

Es el poeta quien se alza frente al lenguaje en actitud de busca y de lucha, «con sed de creación», escribe textualmente [292]. Afanoso de decir lo que siente, el poeta intima con el lenguaje en pos de «la plena consumación/ de tanto ardor en sosiego»[6]. En la convocatoria de las palabras que es el poema, el poeta vive y repite renovado «el lenguaje de todos los ayeres de la poesía que se hace presente de nuevo» [298]. El poeta, máximo artífice del lenguaje, siente así la tradición, la presencia del pasado en el lenguaje poético que emplea; o dicho de otro modo: el poema es el receptáculo en el que el lenguaje poético dialoga con diversas fases de la tradición.

Las reflexiones de Salinas en este punto decisivo —el poder de la palabra poética— tienen una doble clave: Eliot y Unamuno. El armonioso acorde que postula entre la tradición culta y la tradición analfabeta no es más que una inteligente síntesis a este propósito de las justamente célebres formulaciones del joven Eliot y del joven Unamuno.

En *El Defensor*, la importancia de la tradición se aborda brevemente, aunque se invoca de continuo que la literatura y el lenguaje poético, en concreto, empiezan «from Homer», así como laten frecuentemente las correspondencias entre el sistema interno de una obra y el sistema de la his-

[5] *Cf. Julio Stenzel,* Filosofía del lenguaje *(traducción de Ramón Gómez de la Serna), Madrid,* Revista de Occidente, *1935; pág. 63. Salinas seguramente traduce la cita del alemán.*

[6] *Pedro Salinas, «Variación XI. El poeta»,* El Contemplado *(1946).* Poesías Completas *(ed. Solita Salinas), Barcelona, Barral, 1975; pág. 639.*



toria literaria: «La literatura es siempre secuencia, hasta en aquellos que quieren romper con todo», afirma en la *Defensa, implícita, de los viejos analfabetos*[7]. El tema de la tradición y del talento individual embarga el quehacer crítico y creativo del Salinas de los años americanos: las reflexiones teóricas y la ilustración de Manrique —metáfora de sí mismo, en cierta medida—, de un lado, y el poema «Todo más claro», de otro, son excelentes ejemplos, si bien es necesario advertir —y aunque se ha hecho, no ha merecido la atención suficiente— que los tres libros del intimismo amoroso —libros de la década de los 30— remiten en sus títulos a varios momentos de la cadena literaria española.

«En historia espiritual —escribe Salinas en su estudio sobre Manrique (1947)— la tradición es la *habitación* natural del poeta»[8]. Al modo del aire que circunda al individuo, la tradición, esa «vasta presencia innumerable» acarrea a nuestro presente la certidumbre del pasado. La vida de cualquier hombre, la del poeta por demás, es una vida asentada sobre las profundidades de la tradición: la que se adquiere por el desarrollo del propio trabajo, la de los letrados, la culta; y la tradición sin letra, la tradición analfabeta e inconsciente. Por ello discrepa de la univocidad de la tradición, según Eliot, cuando afirma en su ensayo *La tradición y el talento individual*, «la tradición no se puede heredar y si uno la quiere, tiene que ganársela con arduo esfuerzo»[9], y por esa misma razón en el apartado «Verbo» del poema «Todo más claro», donde poetiza la amanecida de las palabras hacia el poema, están presentes Garcilaso, San Juan, Cervantes —la tradición culta— y a la par las voces humildes de los labriegos o las palabras de las mujeres que amasan el pan.

Detengámonos en las dos formas de tradición que colaboran en la forja del lenguaje poético, que no sólo devuelve el sentido más puro a las palabras de la tribu como decía Mallarmé, sino que lo recrea y lo lustra, lo desnuda y le confiere un poder inmortalizador.

Un concepto de tradición es el que nace del lenguaje, a través del cual se recibe «una masa de concreciones tradicionales de pensamiento y de sentimiento»[10]. Es la tradición ilustrada que el propio Salinas reconoce «se acerca al concepto unamunesco de la *tradición eterna*»[11]. Decía Unamuno —es bien sabido— que hay una tradición eterna, legado de siglos, receptáculo de la ciencia y el arte universales, y cuya esencia hay que buscar en el presente vivo dado que es la sustancia de la historia, de lo inconsciente de la historia, representado por el mundo de los silenciosos, por

> los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la historia[12].

[7] *Pedro Salinas,* El Defensor; *pág. 243.*

[8] *Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad, *Barcelona, Seix Barral, 1974; pág. 103.*

[9] *Cf. T.S. Eliot, «Tradition and the individual talent»,* The Sacred Wood *(1920). London, Methuen, 1974; pág. 48.*

[10] *Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad; *pág. 105.*

[11] Ibídem; *pág. 107.*

[12] *Miguel de Unamuno, «La tradición eterna»,* En torno al casticismo. Obras Completas; *t. I, pág. 793.*



Esta tradición es el fondo del hombre, el misterio del hombre, el secreto de la vida —en la terminología de otro ensayo que Salinas también recordó—, y en ella se engasta la propia tradición con el futuro:

Hay que ir a la tradición eterna, madre del ideal, que no es otra cosa que ella misma reflejada en el futuro. Y la tradición eterna es tradición universal, cosmopolita[13].

Esta importantísima reflexión unamuniana en la que cristalizan numerosas consideraciones decimonónicas —sobre todo aquéllas que habitan las páginas del idealismo hegeliano y krausista— es atendida por Salinas —antes lo había sido por Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca— en una doble dirección: de un lado, en la energía viva que obra en los agentes inconscientes de la tradición, y así —en curioso paralelismo con el Lorca de la conferencia sobre las canciones de cuna—[14] escribe:

¿Qué sabe la moza que recolecta la aceituna en un olivar de Andalucía de la copla que canta? (...) La muchacha actúa de agente inconsciente y purísimo de una gran fuerza, que a su vez la contiene: la tradición[15].

Además de esta tradición, cuya grandeza Salinas tácitamente defendió en su *Defensa, implícita, de los viejos analfabetos*[17], vive paralelamente la gran tradición del esfuerzo, la tradición de los letrados, la que Eliot —para irritación de tanto crítico literario ininteligible— definió con límpida descripción en el memorable ensayo ya citado. Estractaré unos párrafos imprescindibles en su exposición. Eliot habla de la integración de todos los lenguajes poéticos de la tradición en el lenguaje poético de hoy: «El sentido de la historia lo lleva a uno a escribir bien al tanto de que toda la literatura de Europa, de Homero para acá —y, dentro de ella, toda la literatura de su patria—, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo»[18]. Como el poeta está provisto de esta tradición, el lector debe hacerla presente en la lectura: «No hay poeta que por sí solo tenga plenitud de significado. El significado, la apreciación que le corresponde supone apreciar su relación con los poetas de ayer... No cabe juzgarlo aislado: hay que situarlo, para cotejo y parangón, junto con los poetas de ayer»[19]. Así la tradición va creciendo y modificándose al compás de la intervención del talento individual, de «tal suerte que —cito a medias a Claudio Guillén y Francisco Rico— todo momento poético conserva y potencia (intertextualmente) la imagen de otros anteriores»[20].

III

Salinas acepta el ideario de Eliot y comprende la tradición como «la enorme reserva de materiales con los que el poeta puede rodearse de horizontes»[21],

[13] Ibídem; *pág. 797.*

[14] *Cf. Adolfo Sotelo Vázquez, «Miguel de Unamuno y la génesis del* Romancero gitano», CHA, *433-6 (1986); págs. 199-210.*

[15] *Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad; *pág. 104.*

[16] Ibídem; *pág. 109.*

[17] *Cf. Pedro Salinas,* El Defensor; *págs. 255-74.*

[18] *Cf. T.S. Eliot, «Tradition and the individual talent»,* The Sacred Wood; *pág. 49.*

[19] Ibídem; *pág. 49.*

[20] *Claudio Guillén,* Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, *Barcelona, Crítica, 1985; pág. 148. Francisco Rico, «La tradición y el poema»,* Breve biblioteca de autores españoles, *Barcelona, Seix Barral, 1990; pág. 272.*

[21] *Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad; *pág. 110.*

en su afán creativo y original de horizonte. Esa fusión de horizontes —que recuerda a la formulada por la hermenéutica de Gadamer— se realiza en el ámbito del lenguaje y es «la forma más plena de libertad que le cabe a un escritor»[22]. Defender la libertad, el talento individual del poeta, su participación en la tradición, es, a la postre, la primera y mejor defensa del lenguaje poético.

Lejos de ser traba, la tradición —la suma de tradiciones— ejerce en el pensamiento de Salinas como verdadera y única carta de navegación de la escritura. En ella radica la responsabilidad del escritor y desde ella hay «que arriesgarse a la gran jugada de elegir»[23]. Por ello el poeta es el hacedor, espoleado por su talento creador, de la mismidad del lenguaje, a través del cual late la tradición. Y, justamente, en esa hermosa vena está el mejor aprecio y la defensa más radical del lenguaje.

Firmemente convencido de que la tradición, porque está viva y operante, es la rectora del futuro, y en ella radica la riqueza inagotable del idioma que empuja al poeta a su mejora —como empujó a Nebrija, Villalón, Fray Luis, Cervantes, Ambrosio de Morales o Francisco de Medina—, Salinas concibe la aventura poética como la elección individual, con ánimo de vivir en el futuro, de la palabra que late y vive en la gran tradición. La luz del poema alborea desde la tradición eterna y desde Homero, para hacerse presente con energía nunca gastada y siempre nueva: es su más leal y ejemplar defensa del lenguaje.

Así alborea el poema en «Verbo» de *Todo más claro.* Las palabras llegan desde los ayeres milenarios:

Desde sus tumbas, innúmeras/ sombras calladas,/ padres míos, madres mías,/ a mí las mandan[24].

Son palabras usadas y nunca gastadas, que alcanzan el poema desde la tradición eterna (labradores, monjas, mujeres que amasan el pan) y desde la tradición culta (Garcilaso, San Juan de la Cruz, Cervantes):

Bocas humildes de hombres,/ por su labranza,/ temblor de labios monjiles/ en la plegaria,/ voz del vigía gritando/ —el de Triana—/ que por fin se vuelve tierra/ isla soñada./ Hombres que siegan, mujeres/ que el pan amasan,/ aquel doncel de Toledo,/ «corrientes aguas»,/ aquel monje de la oscura/ noche del alma,/ y el que inventó a Dulcinea,/ la de la Mancha./ Todos, un sol detrás de otro,/ la vuelven clara,/ y entre todos me la hicieron,/ habla que habla,/ soñando, sueña que sueña,/ canta que canta./ Delante la tengo ahora,/ toda tan ancha,/ delante de mí ofrecida,/ sin guardar nada,/ onda tras onda rompiendo,/ en mí —su playa—,/ mar que llevó a todas partes,/ mar castellana[25].

Desde esta tradición el poeta debe arriesgarse a elegir, es su gran jugada: «En el papel amanece/ una palabra[26].

Ser poeta es ser algo más que una voz del hoy, es ser un voz abierta a vivir más allá de sus límites y a que en ella vivan las otras voces de

22 Ibídem; *pág. 111.*

23 Ibídem; *pág. 114.*

24 *Pedro Salinas, «Todo más claro»,* Todo más claro y otros poemas *(1949).* Poesías Completas; *pág. 663.*

25 Ibídem; *pág. 664.*

26 Ibídem; *pág. 665.*



la tradición. La creación poética es la gran defensa del lenguaje: «Tantas palabras que esperan,/ invenciones, clareando,/ —mientras haya—/ amanecer de poema», escribe cerrando *Confianza*[27].

Hoy, cuando es difícil el entusiasmo ante las ortodoxias, será bueno que busquemos en la mirada histórica y en las intertextualidades que viven en la tradición, nuestra guía filológica. Pedro Salinas, liberal y humanista, poeta y crítico, nos invita a ello desde todo su quehacer, especialmente en su papel de defensor. Salinas fecundó con su espíritu creador la tradición hispánica y no tuvo recelos frente a las influencias, sino que como espíritu grande —la reflexión es de André Gide, invocado por Salinas— las buscó «con una especie de avidez, que es como la avidez de *ser*»[28]. O traducido al lenguaje que él tan porfiadamente defendió: «Mientras haya/ lo que hubo ayer, lo que hay hoy,/ lo que venga»[29].

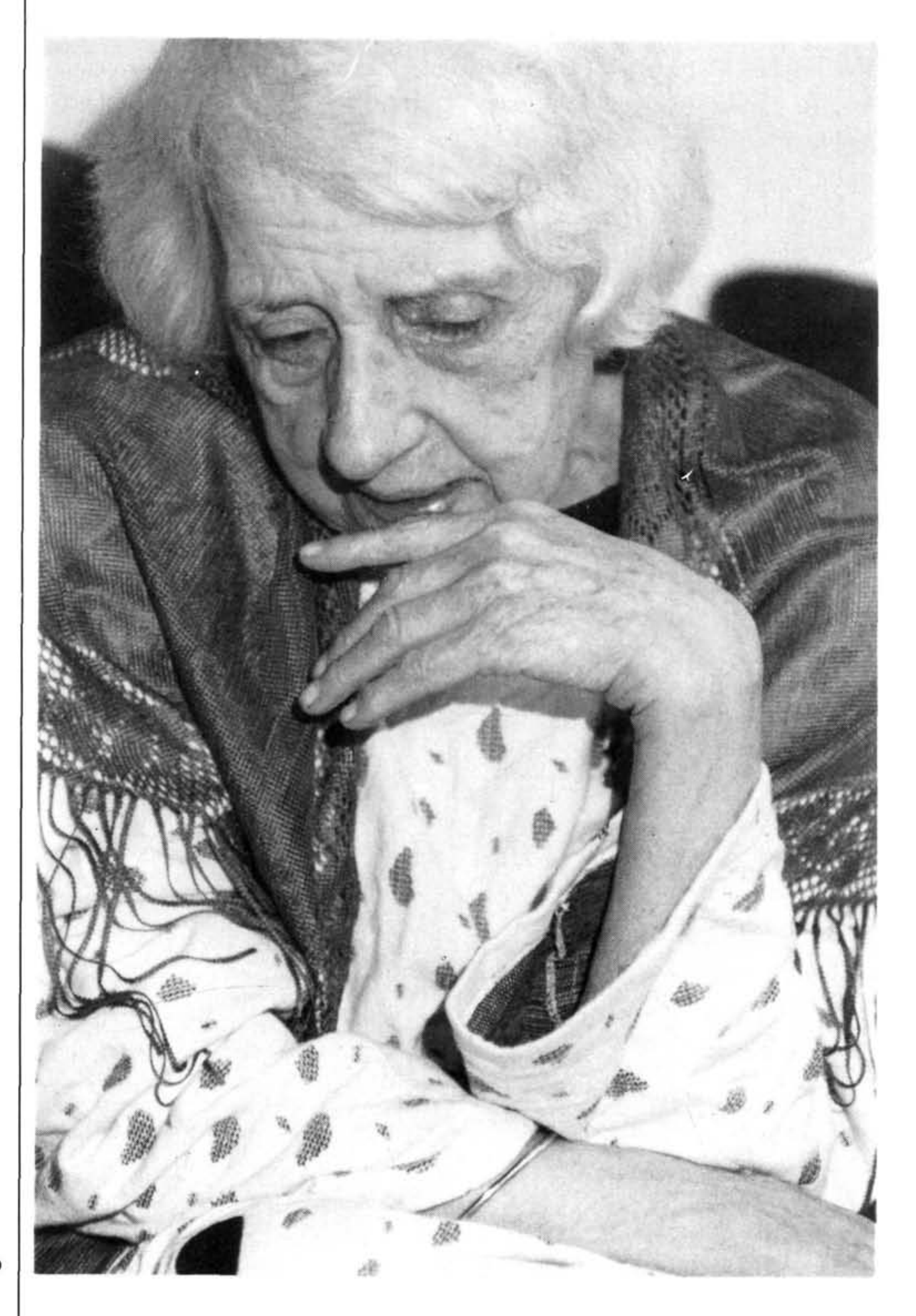
Adolfo Sotelo Vázquez



[27] *Pedro Salinas, «Confianza»,* Confianza *(1955).* Poesías Completas; *pág. 842.*

[28] *Pedro Salinas,* Jorge Manrique o tradición y originalidad; *pág. 110.*

[29] *Pedro Salinas, «Confianza»,* Confianza. Poesías Completas; *pág. 842.*



María Zambrano



María Zambrano, el exilio y la lucidez

En la necesaria y justificada brevedad de esta intervención renuncio de entrada a enunciar los temas que suscita un pensamiento como el de María Zambrano, ni siquiera pretendo esbozar un perfil.

Me contentaré con proponer alguna de las imágenes conceptuales que podrían intervenir en la composición de un retrato intelectual de María Zambrano, imágenes o figuras que podrían también orientar la lectura de su discurso.

Bajo las ideas del *exilio* y de la *lucidez* quiero evocar lo oscuro y lo luminoso, lo sombrío y lo claro, en una palabra, el *claroscuro* de un texto como el de María Zambrano. Un texto a un tiempo intrincado y transparente, como esos claros del bosque que escapan al que los busca y que sólo se ofrecen, como un don, al que los espera sin impaciencia.

Bajo la figura del *exilio* señalaría y descifraría en el texto de Zambrano la separación del estar, la distancia del pensar, el solipsismo quizás y la soledad ante lo otro (y ante el otro), la reserva ante el lenguaje, la búsqueda obstinada de una palabra fuera o antes del decir.

Lucidez, por el contrario, dice claridad, despertar, abertura, visión, nacimiento, revelación. Arribada sin caminos, sin método, por puro contacto, a través del «sentir iluminante».

El *exilio* es la posición de un pensamiento para el que el sujeto hablante sólo pueda «hablar de sí mismo» y «apuntando hacia el sí mismo» *(Delirio*, 279). Este sujeto que sólo habla de sí se condena, pues, al exilio interior, al silencio, a la quietud, a la suspensión no sólo de la palabra que habla sino también de la palabra que interroga: «Quedar en suspenso la palabra, el discurso que cesa...» «Suspender la pregunta que creemos constitutiva de lo humano»... «Dejar que la mente conciba silenciosamente» *(Claros*, 17).

No preguntar, no interrogar: un saber *pasivo* que espera la claridad que no aparece siempre que se la busca por los caminos trillados (el método), un saber, como el claro del bosque, que se presenta de improviso, repentinamente, inopinadamente.

Exilio es, por eso, *silencio*. Un silencio sonoro y claro. Como dice Ullán, en María Zambrano «el silencio es al corazón lo que el claro es al bosque». Sólo así el *exilio* deviene *lucidez:* «Sentir iluminante... conocimiento inmediato, sin mediación». «Diálogo silencioso del alma consigo misma» que «busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible, la palabra liberada del lenguaje» *(Claros,* 58).

El exilio del pensar es entonces *diálogo* sin palabras, diálogo en silencio, mudo, que busca la palabra que no puede ser dicha porque está antes o más allá del lenguaje que la oprime:

La palabra más alta es aquella que no puede ser usada ni utilizada; la que es consumida quedándose intacta. La que lleva en su canto el silencio y que al ser recibida crea soledad y comunicación *(España,* 206).

«La palabra que lleva en su canto el silencio» es, como Zambrano parece describir, el discurso de la filosofía alimentada en el poema. Si poema es «canto y palabra», se diría que la palabra «que lleva en su canto el silencio» sería la palabra más alta, esa que busca el filósofo-poeta, la palabra indecible, la palabra liberada del lenguaje, la palabra única.

Exilio es también la figura de la intimidad cerrada que se dice en María Zambrano como *morada:*

Todo lo que el hombre tiene por propio es morada y cárcel, dominio y encierro a la vez. Todo organismo vivo persigue poseer un vacío, un hueco dentro de sí, ...un hueco, conquista suprema de la vida *(Claros,* 73).

El exilio (el solipsismo, quizá) es siempre la *desposesión,* la *ascesis.* No es la incomunicación ni el aislamiento. El exilio en María Zambrano es «el ser de una interioridad», de una morada. Una interioridad que precisa del silencio, de la suspensión del lenguaje: «El silencio revela al corazón en su ser» *(Claros,* 73).

¿Y los *otros?* Los otros son nuestro prójimo por la palabra pero ello «se sabe y se siente mejor que nunca cuando con ellos compartimos el pan, el suyo o el propio, que así se hace nuestro» *(España,* 202). Un pensamiento no dialógico, un pensamiento del silencio y de la reserva es, sin embargo, un pensamiento solidario:

Como la palabra, el pan alcanza la plenitud de su ser, dándose, porque ese pan es también palabra *(Claros,* 202-203).



El exilio del pensar no es altivez ni desprecio. Es silencio solidario que nos invita a compartir el pan mejor que la palabra. Si para Ortega, como recuerda María Zambrano, «vivir es convivir», la muerte es «la ausencia de la posibilidad de comunicarse». «Cuando a nadie le podemos contar nuestra historia», es la muerte *(Delirio,* 16).

¿Cómo salir del exilio? Se diría que para María Zambrano es terrible salir, es terrible *volver del exilio:*

Edipo se arrancó los ojos por haber vuelto al lugar del nacimiento en vez de seguir naciendo, aceptando el sacrificio de sentirse cada vez más hundido entre las tinieblas a medida que se ve más y con mayor claridad *(Delirio,* 18).

Para María Zambrano, Edipo es la figura del que no supo consentir con la lucidez cegadora. Edipo no pudo soportar la luz y se condenó para siempre a la oscuridad.

María Zambrano dudó mucho antes de volver de su exilio físico:

¿Volver a España? Es terrible volver al cabo de tanto tiempo... No sé lo que me va a pasar. Yo quiero ir... Hay algo que todavía se resiste... No quiero ir sólo para morir, sólo para eso *(El País,* junio 1981).

Porque para salir del exilio hay que consentir con la lucidez. Bajo el término de *lucidez* puede ser pensada la doble opción de María Zambrano contra el método (contra el camino, contra lo continuo) y contra la espontaneidad (contra lo caprichoso, contra lo errático). Ni el método (perezoso) que mecaniza ni la espontaneidad (frívola) que miente («Hablar espontáneamente es mentir», *Delirio,* 63).

Su elección, orteguianamente, es la precisión, la claridad, la visibilidad, la discontinuidad del destello:

La filosofía despoja a la palabra de su extraño vivir de cuerpo sonoro, reduciéndola al núcleo de lo visible. Así, la filosofía hace entrar a la palabra en el reino de la visibilidad, así la filosofía construye la palabra diáfana como cuerpo de la luz; la claridad *(España,* 177).

Precisión, claridad, visibilidad, caracteres luminosos de la palabra; palabras para ser vistas más que oídas. Imágenes discontinuas más que pruebas constantes. Todas son modalidades de la luz, de lo lúcido; todo se ofrece a la lucidez.

La lucidez de María Zambrano es la que le dicta quizás esa parábola de Aristóteles «en las esferas». Es la parábola del difícil camino de la reconciliación de la filosofía y de la poesía, del pensar y del crear, del concepto y de la belleza: «Los llamados pitagóricos», cuando Aristóteles llegó a las esferas, le entregaron «una lira y unos papeles de música rudimentaria» y lo dejaron solo. Tenía que encontrar «los números de su alma en las cuerdas de su lira», «hacer sonar esos números» pitagóricos de la músi-

ca. Aristóteles se puso a practicar pero «tenía los dedos endurecidos para tañer» *(Delirio,* 285).

«Hacer sonar los números» del concepto (como el Sócrates del joven Nietzsche que debía aprender a tocar la flauta), es pensar la figura de la «reconciliación de la filosofía y la poesía». Una reconciliación que se prohibe pagar el precio de la confusión, de la vaguedad, de la imprecisión que parecen amenazar a todo pensamiento que, como el de María Zambrano, quiera ser pensamiento de los márgenes.

La lucidez es el lugar de la perdida unidad entre filosofía y poesía, una lucidez que María Zambrano reencuentra en el personaje de *Antígona,* figura trágica con la que parece identificarse.

Antígona o la lucidez. Antígona vive «la tragedia más cercana a la filosofía» *(Antígona,* 34) porque narra el sacrificio que permite el nacimiento de la conciencia, el sacrificio de la resistencia a la luz. Gracias al sacrificio de Antígona surge la conciencia que no es sino otro modo de la lucidez.

Una *lucidez,* una búsqueda de luz, que elige libremente la oscuridad del exilio absoluto para no perder la dignidad de seguir diciendo sí a la negación, consintiendo estoicamente con lo que me niega pero sin disolverme en ello («Lo humano es la actualización del no-ser», *Delirio,* 57).

Elegir lo oscuro del *exilio,* cumplir el sacrificio, descender a los abismos para merecer la *lucidez.* Como dice María Zambrano en *La tumba de Antígona* (pág. 20):

> Toda víctima de sacrificio... ha de pasar por todo: por los infiernos de la soledad, del delirio, por el fuego, para acabar dando esa luz que sólo en el corazón se enciende, que sólo por el corazón se enciende.

Mariano Peñalver

Referencias bibliográficas

MARÍA ZAMBRANO, *España, sueño y verdad,* Barcelona, EDHASA, 1965. *La tumba de Antígona,* Madrid, Mondadori, 1989. *Claros del bosque,* Barcelona, Seix Barral, 1988. *Delirio y destino,* Madrid, Mondadori, 1989.



Alberti en la generación del 27

En 1935, en Inglaterra, un juez quiso explicar el suicidio de un hombre, alegando que éste «no parecía muy normal». En seguida, aclaró el juez que «pasó gran parte de su tiempo escribiendo poesía»[1]. Mientras esas palabras perpetúan la asociación común entre la poesía, la locura y la muerte, la obra de Rafael Alberti nos obliga a asociar la poesía con la lucidez mental y con la vida misma. Si Alberti se puso a escribir, según nos dice, «como un loco» desde 1919, la locura que le poseía entonces, y que le ha poseído durante toda su carrera, es una locura de índole positiva que ha convertido toda su variada obra en homenaje a la vitalidad y a la creatividad. A los cincuenta años de escribir *Los ángeles de la prisa*, nuestro poeta hace alarde de sus prodigiosa memoria y de la inquietud mental y física encarnada en esos ángeles, recordándonos a nosostros, y así mismo, en *Versos sueltos de cada día* (1979-1982):

> No querían,
> hace ya mucho tiempo lo dije,
> que yo me parara en nada.

Lo más seguro es que esos ángeles recibieran de los truenos y relámpagos que marcaron el nacimiento del poeta, según su madre, la misma descarga eléctrica que le dinamiza, que calienta su sangre —esa sangre que «me humilla, me levanta, me inunda, me desquicia, me seca, me abandona, me hace correr de nuevo», según declara en *Sermón de la sangre* (de *Sermones y moradas*)— y, en mi opinión, encauza su concepción de la poesía misma. Mientras Antonio Machado definía la poesía como «Canto y cuento» y Jorge Guillén formulaba la ecuación «Eficacia técnica: eficacia humana», Rafael Alberti define no la poesía sino la actitud y la energía que la generan. Afirmr en *Versos sueltos de cada día* que «La poesía no es estar senta-

[1] *The New Statesman and Nation, vol. IX, nº. 219, 4 de mayo de 1935, p. 614.*

do,/ es no querer morirse», es reafirmar, tras sesenta años de actividad febril, su rechazo temperamental del simbolismo y de todo lo que tiene de intimidad enigmática y antisocial, representada por Mallarmé y Luis Cernuda como un cuarto oscuro con su diván y su lámpara. Si Alberti hubiera seguido la recta de Juan Ramón Jiménez —«No la toques ya más: así es la rosa»— se habría vuelto loco de aburrimiento. A él siempre le ha atraído, siempre ha necesitado, lo que André Breton llamó en su segundo manifiesto del surrealismo «la excursión perpetua en medio de territorio prohibido», y su coraje, tanto personal como poético, justifica su autodefinición, en la segunda parte de *La arboleda perdida*, como «un poeta errante y callejero que prefiere desaparecer volando antes que hincar su pico de pájaro cantor en lo blando y relleno de una fija butaca».

Para Rafael Alberti, la resistencia, la energía y el movimiento siempre han sido principios positivos, que le han llevado a agredir contra la opresión, a defender valores que le son fundamentales, a definirse, a ser fiel a sí mismo y a su musa. Esos principios le han ayudado a combatir la uniformidad y a derrotar el silencio, tanto el que es impuesto por la censura como el de no tener nada que decir. Alberti es el «poeta errante» que escribe en *Versos sueltos de cada día:*

> Estoy en Barcelona. Vine de Zaragoza.
> Me iré de Barcelona...
> A Madrid. Luego, a Vigo.
> A Gerona, después.
> ¡Dios mío, si sintiera
> el brotar de dos alas en mi espalda!...
> Me detendría en la copa de los árboles.

Un Rafael Alberti parado, posado en la copa de un árbol, es inconcebible, y fácil es sustituir Buenos Aires por Barcelona o por Madrid, Montevideo, Moscú o Marsella, de donde salió en febrero de 1940 en *El Mendoza*, el buque que le llevó, con María Teresa León, a la Argentina. Hay títulos de obras que parecen pregones: *Capital de la gloria, Noche de guerra en el Museo del Prado, Baladas y canciones del Paraná, Poemas de Punta del Este, Sonríe China, Roma, peligro para caminantes, Canciones del Alto Valle del Aniene;* estos títulos son hitos de su odisea por el mundo. Las preposiciones que encontramos en otros títulos demuestran su necesidad de situarse, mental si no geográficamente, definiéndose como *Marinero en tierra, El poeta en la calle,* o colocándose *Sobre los ángeles, Entre el clavel y la espada.* Mediante la «niña rosa» que aparece en *Marinero en tierra* (en el poema «Elegía»), Alberti proyectó su propia inquietud, transformando el dedo de la niña en «blanco velero» que

> desde las islas Canarias
> iba a morir al mar Negro.



Ese dedo le señaló dos sitios que visitaría más tarde, aunque primero puso a prueba sus alas dentro de España, demostrando desde el principio de su carrera un hecho ya conocido, que los viajes y las visitas generan energía e ideas, y que son una forma de inspiración. *Marinero en tierra* es la consecuencia poética del traslado de su familia a Madrid en 1917. *La amante* es la narración poética de un viaje en coche por Castilla y las Vascongadas a la costa cantábrica, y el recuerdo nostálgico de una aventura amorosa que tuvo durante su estancia en el sanatorio de San Rafael de Guadarrama. *El alba de alhelí, Cuaderno de Rute,* y el drama que escribió en la Argentina, *El adefesio,* son el fruto de su estancia en Rute y Almería. *Cal y canto* contiene poemas que conmemoran sus visitas a Santander, donde vio jugar al heróico Platko, y a Sevilla, donde oyó chapurrear el español a los «tontos ingleses».

El viaje a Sevilla en diciembre de 1927, año que recuerda Alberti como «variado, fecundo, feliz, divertido, contradictorio», fue uno de los actos más comunitarios de una generación que, a diferencia de la escuela de Sevilla, cuyo estilo unificaba a sus miembros, ha logrado crear la impresión de unidad cuando su signo es el de diversidad: diversidad de temperamentos, de fases, de estilos, técnicas y temas. En una generación marcada por la divergencia y la movilidad, Rafael Alberti es el talento más diverso e inquieto; desde el principio era de la Generación del 27, pero nunca dominado ni sumergido por ella. Reconocer la individualidad de Alberti es como poner esposas a un pulpo: no se pueden atrapar sino dos tentáculos, con el riesgo de que los otros sigan escribiendo mientras uno trate de cogerlos. Nuestro poeta es un individuo empecinado dentro de una generación de individuos, conectados en un plano personal por amistades profundas como la de Jorge Guillén y Pedro Salinas, Guillén y García Lorca, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda —y la de Rafael Alberti con todos ellos. En un plano poético, esa generación estaba unificada por una serie de fases y estilos, de denominadores comunes implantados en nuestras mentes por antologías y estudios críticos, que no cogen de la mano para llevarnos —después de una visita rápida y obligatoria al creacionismo, ultraísmo y futurismo— por el popularismo, el gongorismo, y según el tomo que se consulte, por el surrealismo, suprarrealismo, superrealismo o sobrerrealismo. El paroxismo que resulta se trata con una dosis de poesía pura y una ducha de deshumanización, para luego curarse totalmente con la poesía cívica o social y con la poesía de exilio. Con su propiedad aglutinante, estas etiquetas facilitan la labor de profesores y críticos literarios, pero no dicen toda la verdad: el énfasis que ponen estilos y técnicas perjudica a los temas, y, hay que insistir, la Generación del 27 trata temas tan trascendentes como el amor, la sexualidad, la religión, la

libertad de la mente y la libertad del cuerpo, la soledad, la injusticia, los cambios sociales y las turbulencias políticas. Todos estos temas los encontramos en la obra de Rafael Alberti, que demuestra mejor que ningún otro poeta de su generación la pobreza de dichas etiquetas. Frente a poesías como «Expedición», o «Sermón de las cuatro verdades», o «Harold Lloyd, estudiante», los membretes son incapaces de clasificar y reducir a un poeta tan irreductible como Alberti, cuya grandeza trasciende a categorías y comparaciones. Aunque el refrán nos advierte que «toda comparación es odiosa», Shakespeare —con su dominio feliz del lenguaje— nos aconseja (en *Much ado about nothing)* que «las comparaciones son odoríferas». En ese caso, nos sería lícito adaptar las palabras de George Orwell en su novela *La granja de los animales,* declarando que todos los miembros de la Generación del 27 son iguales, pero que algunos son más iguales que otros. Alberti sería más igual que ninguno; él no tiene nada que temer a las comparaciones, aunque le han fastidiado y hasta ha expresado su enojo en *Fustigada luz* (1972-78), recurriendo a la veta burlesca que siempre ha corrido por su obra; en sus «Denuestros y alabanzas rimadas en mi propio honor», Alberti dice de sí mismo:

Es un poeta que está bien
Yo diría que no tan bien
en la generación Lorca-Guillén.
Más de Lorca que de Guillén.

En el mismo poema, este enojo inspira su resumen sarcástico de las facetas más obvias, y tan estudiadas por los críticos, de su carrera y de su generación:

Fue el más perfecto gongorino.
El mejor de todos sus trinos.
Hoy a distancia un gran cretino.
...
Un despistado soberano,
que dejó pronto de ser republicano.
Y que de popular, de vanguardista,
de ocasionístico surrealista,
acabó, como tanto, en comunista.

En este resumen burlesco, que mantiene el tono y repite las pinceladas caricaturescas que encontramos en *El alba del alhelí* en «El tonto de Rafael», vemos ese escrutinio despiadado de sí mismo que ha hecho que Alberti sea el miembro más abierto, más público y más accesible de su generación. Por supuesto, otros miembros han escrito sobre sí mismos: Jorge Guillén se explica como poeta en *El argumento de la obra;* Luis Cernuda se justifica como poeta y persona en «Historial de un libro»; Vicente Aleixandre habla de sus esfuerzos poéticos en los prólogos a sus libros; y, con



una perspectiva mucho más reducida, hasta privada, Emilio Prados redactó su *Diario íntimo* y García Lorca escribió sus cartas.

Alberti, sin embargo, se explica como poeta y como hombre en todo lo que escribe y en todo lo que pinta: en todo lo que hace es fiel a sí mismo, fiel a sus raíces, y fiel a unos valores tan fundamentales como la belleza, la justicia y la libertad. «He jurado hostilidad eterna contra cualquier forma de tiranía sobre la mente humana», declaró contra cualquier forma de tiranía sobre la mente humana», declaró ufano Thomas Jefferson hace dos siglos con palabras cuyo espíritu se desprende de toda la obra de nuestro poeta, especialmente en sus embestidas feroces contra los que atacan la justicia y la libertad. Los personajes que Alberti introduce en *Marinero en tierra* anuncian claramente que su mundo, tanto poético como personal, nunca será un mundo solitario, ni siquiera en su fase más negativa, como cuando se vio asediado de ángeles. En *La amante,* «la abuela entre las gallinas/ y el nieto subido a un árbol» (en el poema 24) indican que, más que ningún otro poeta de su generación, Alberti se ve a sí mismo en relación con otros, que se va a definir cada vez más perfiladamente a través de personajes que pueden ser víctimas de la sociedad, como la húngara, la encerrada, la maldecida y el prisionero en *El alba del alhelí;* o víctimas de su propia flaqueza, como el marinero borracho en *Cal y canto;* o tontos: por vocación, como los cómicos del cine, o por falta de vocación, como los ociosos que malgastan su vida tomando té; u opresores, como su propia familia, banqueros, jueces y curas, y como los soldados norteamericanos a quienes increpa en *Signos del día* con su pregunta:

> ¿Qué haces aquí, mascando
> tu pegajoso chicle, mono yanki, y
> chascando en la canina lengua tu triste coca-cola?

A través de tantos personajes, Alberti se define a sí mismo más abierta, más externamente que en una obra como *Sobre los ángeles, cuyas fluctuaciones entre lo transparente y lo denso y enigmático justifican su reconocimiento, expresado en Poemas de Punta del Este,* de que «El arabesco de mi poesía es barroco. La línea recta, escueta del comienzo, se me curva al instante, complicándoseme en un laberinto de vueltas y revueltas, sin salida aparente». En *Sobre los ángeles,* sus afirmaciones de que «No hay entrada en el cielo para nadie», de que «Para ir al infierno no hace falta cambiar de sitio ni postura», de que estaba «sin luz para siempre», son tan claras en un nivel espiritual como las definiciones de sí mismo como «un poeta a caballo», «un poeta de la madrugada», «un poeta pintor», «un poeta ítalo-arábigo-andaluz», «un poeta visual» y «un marinero en tierra por el aire, un poeta coquinero enganchado en la órbita de los cometas».

Lo que predomina en estas definiciones de sí mismo es la conciencia de sus raíces, responsables, según Alberti, de la riqueza visual de su poesía. El atribuir la densidad léxica y visual de su obra a su sangre andaluza, por generoso y generalmente aceptable que sea, no menoscaba el hecho de que ha habido —y que hay— muchísimos poetas andaluces, especialmente en la Generación del 27, como Alberti mismo reconoce en ese autoexamen burlón de *Fustigada luz:*

> Ahí están Jiménez, los Machado,
> Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre, Prados,
> andaluces por los cuatro costados.

Su pregunta —«¿Qué tiene eso que ver?—» pone de relieve su convicción de que el ser andaluz no basta para explicar la disitintividad de un poeta, que un poeta andaluz puede compartir su herencia poética y cultural pero que al fin de cuentas el genio es indivisible. Es inevitable y lícito pensar en Góngora, en Espinosa, en Soto de Rojas, cuando leemos muchas de las poesía de Rafael Alberti, pero tengamos en cuenta de que su ideal, expresado en *Fustigada luz,* va más allá de ellos:

> Dibujar, pintar la poesía,
> hacer visibles la palabra, el aire,
> darles color y línea y movimiento.

La colaboración de vista y mano, visión y palabra, se define aún más claramente cuando afirma, en la segunda parte de *La arboleda perdida,* acerca de *Sobre los ángeles,* que «algunos de aquellos poemas míos están *vistos,* gráficamente, en estos ángeles...» Esa colaboración nos ofrece, entonces, dos vías de acceso a su obra: la primera es que nos invita a leer sus cuadros, particularmete los que él denomina «liricografías», y la segunda es que nos invita a ver sus poesías, a pasear por galerías de imágenes y presenciar secuencias de escenas. Como pronóstico y explicación de la riqueza visual de su obra, en una de las primeras poesías que escribió, en 1922, Alberti representó una ventana como una «pantalla de cinema/ y un álbum de postales»[2]. Más tarde, él quitará el marco de esa ventana, ensanchará su horizonte, declarando en *Cal y canto* (en «Carta abierta») que «el mundo es un álbum de postales». Las postales son lo que él ve alrededor suyo; las palabras son lo que él maneja para transformar algo que se vea en algo que se lea, y el hecho de que, con su pluma, las palabras vibren y se muevan quizá sea una de las razones por las que abandonó la pintura por la poesía. Desde sus primeros tanteos poéticos, Rafael Alberti descubrió que el dinamismo de las palabras podría captar sus sueños y visiones; a 1922 pertenece el poema donde dice que

[2] *Alberti,* Poemas anteriores a «Marinero en tierra», Marinero en tierra, La amante, Dos estampidos reales, El alba del alhelí, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 21.



Revientan las bengalas
y un cohete pirata asalta las estrellas[3].

Pocos años más tarde, en *Marinero sin tierra*, su amigo Claudio de la Torre estará cañoneando con plátanos —canarios, por supuesto— «las máquinas de guerra»; «abetos patinan por el hielo»; «van las nubes llorando/ rojas islas de sangre»; y la luna, que «va resbalando/ sola, por el ventisquero», se mueve tan rápidamente como el tren, cuyo foco, imaginado como una luciérnaga, «horada el desfiladero». La rapidez de otro tren —el expreso de Andalucía— la representará como el «Galope de las férreas amazonas» en *Cal y canto* (en «Estación del Sur»), donde regresa al lejano y fantástico mundo de la mitología para revivificarlo e integrarlo en el mundo poético que fabrica con tanta confianza, hasta agresividad, lingüística: entre los personajes mitológicos a quienes mete en un ascensor (en «Venus en ascensor»), Ganímedes «orina/ sobre Ícaro, tronchada/ luz del viento, una flor de gasolina/ y ozono, destilada», y Narciso «se asoma/ a una luna de azogue, enamorado/ de sus pechos de goma». La misma vitalidad marcada por la violencia se siente en su visión del mar en el poema «El jinete de jaspe», donde presenta una escena que podríammos equiparar al cuadro de Rubens, *La ira de Neptuno*:

Náyades segadoras y tritones,
con la guadaña de la media luna
siegan las colas de los tiburones.

Describir a Ícaro como una «tronchada luz del viento» e imaginar la media luna como una guadaña, responde a dos impulsos, que le vienen de dentro y de fuera: el impulso exterior, que le vino de sus lecturas de poemas creacionistas y ultraístas, habría fracasado sin la compulsión interior de crear imágenes. El sello creacionista que sentimos en uno de sus primeros poemas, donde escribe que

Los tranvías amarillos
pintan fugas de otoño
viejo[4],

cede el paso a otro lenguaje, más elegante, más personal, más individual, en *Cal y canto*, donde versos como «las olas/ satinan el marfil de las escalas/ áureas de las veloces pianolas» (en «Guía estival del Paraíso») subrayan el hecho de que, a pesar de sus lecturas y no obstante las advertencias de Ortega y Gasset y las censuras de Antonio Machado, Rafael Alberti era fiel a su propio genio, más bien que a cualquier moda o movimiento. Ajeno a nuestro poeta es el cálculo mental implícito en el desprecio de Machado por el «álgebra de las metáforas», tan contrario a la libertad mental preconizada por André Breton; la opinión de éste, expresada en 1924, de que

[3] *Alberti*, Poemas anteriores a «Marinero en tierra»..., *p. 24.*

[4] *Alberti, «Cielo nuevo», en* Poemas anteriores a «Marinero en tierra»..., *p. 11.*

«Casi todas las imágenes... me parecen creaciones espontáneas» responde a su fe en la «irreprimible imaginación personal»[5]. Lo que distingue a Alberti del afán creacionista es que para él la imagen no funciona como un organismo independiente, que se justifica a sí mismo diciendo «Yo soy una imagen»: los cuadros y escenas verbales que él crea desempeñan una función orgánica dentro de un contexto controlado, sea formal o temáticamente. Esas náyades «siegan la cola de los tiburones» y esas olas «satinan el marfil de las escalas» dentro de tercetos clásicos, perfectamente cincelados; el marinero borracho se tambalea dentro de los confines de un romance; el prisionero, en el poema «Súplica», de *El alba del alhelí,* está encarcelado dentro de una serie de pareados, y contenido por los paréntesis que enmarcan su visión del mundo por fuera. Toda la obra de Rafael Alberti, y no solamente *Cal y canto,* es testimonio de lo que él llamó la «Pasión mía por la forma», evidente en toda una gama de estrofas fijas, como el soneto, y fluidas, como el madrigal. En escala menor, su poesía ofrece abundantes ejemplos de su capacidad de construir un poema conforme a los moldes y las técnicas que no son corrientes, como el paralelismo, que hace que «El ángel ceniciento» gire sistemáticamente alrededor de un eje central:

> Precipitadas las luces
> por los derrumbos del cielo,
> en la barca de las nieblas
> bajaste tú, Ceniciento.
>
> Para romper cadenas
> y enfrentar a la tierra contra el viento.
>
> Iracundo, ciego.
>
> Para romper cadenas
> y enfrentar a los mares contra el fuego.
>
> Dando bandazos el mundo,
> por la nada rodó, muerto.
> No se enteraron los hombres.
> Solo tú y yo, Ceniciento.

Esta pericia arquitéctonica se ve en escala mayor en toda una serie de obras que Alberti ha sabido engranar y unificar desde *Marinero en tierra,* donde el prólogo y las tres secciones revelan esa necesidad de sistematización que se va a ver enseguida en las cuatro secciones de *La amante,* las tres secciones de *El alba del alhelí,* y las ocho secciones de *Cal y canto.* En *El alba del alhelí,* los títulos de las secciones —«El blanco alhelí», «El negro alhelí», «El verde alhelí»— anuncian al mismo tiempo una diversidad de perspectiva y unidad de visión poética. En *Sobre los ángeles,* nuestro poeta dramatiza y dinamiza el prólogo, llamándolo «Entrada», con la cual nos mete dentro de un mundoque, a diferencia del de *El alba del alhelí,*

[5] *Breton, «Por el dadaísmo». Breton recogió este manifiesto en* Les Pas perdus *(1924). Una versión inglesa ha sido recopilada por Robert Motherwell en* The Dada Painters and Poets. An Anthology, *2ª. ed., The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1989, pp. 199-203; las citas aparecen en las páginas 201, 202.*

no promete ningún cambio, sino variantes de emociones, síntomas, miedo, contenidos, hasta paralizados, dentro de tres secciones que llevan el mismo título, «Huésped de las nieblas». El empleo de secciones, de voces, de escenarios cuidadosamente especificados, son las señales más obvias de la tensión y textura dramáticas de la obra poética de Rafael Alberti, que él ha sabido vivificar con su propia voz desde que recitó en el Cineclub los poemas *Yo era un tonto...* Los que le han visto sacar una pistola al final del su lectura de su poema a Buster Keaton habrán comprendido por qué Alberti ha escogido como título *Poemas escénicos,* y por qué llevó a las tablas, con su auto *El hombre deshabitado,* personificaciones de algunas de las imágenes más trascendentes y tradicionales de *Sobre los ángeles.*

La obra de Rafael Alberti nos enseña que la creatividad no acata fronteras ni tolera barreras; en ella, poemas e imágenes pasan al teatro para ser llevados a la escena o acompañados de música; los poemas de *A la pintura* captan la individualidad de muchos pintores; en *Noche de guerra en el Museo del Prado,* los personajes de ciertos cuadros bajan de sus marcos y hablan; las pinturas que él mismo pintó a partir de 1947 están, nos dice, «casi siempre inspiradas en mis propios poemas». Su elogio del alfabeto en el poema «El lirismo del alfabeto» (de *Fustigada luz*) —«Pintura, poesía, caligrafía y música... aquí en un solo ramo»— celebra con orgullo la riqueza y diversidad de la mente creadora, y nos debería convencer de que nuestro poeta debe a sus raíces italianas, esa incapacidad de encerrarse dentro de un solo género, ese talento desbordante que vemos magníficamente representada por Leonardo da Vinci y Miguel Ángel. Rafael Alberti nunca ha traicionado sus raíces; desde el principio mismo de su carrera como poeta, él demostró un profundo respeto por su herencia cultural, respondiendo en *Marinero en tierra* a la atracción ejercida sobre tantos poetas de su generación por toda la rica gama de poesía española, desde la de tipo tradicional hasta las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer. Tentador era ceder a los ritmos y tópicos de la poesía popular, irresistibles hasta para Pedro Salinas, que cantó en *Presagios* ¡Ay Sevilla, Sevilla,/ quiéreme por amigo!». Éste sería un ejemplo de lo que nuestro poeta denominó en 1929 «el costumbrismo o pintoresquismo andaluz de última hora»[6]. Su insistencia en 1934 en que «Nada, o muy poco, tiene que ver mi poesía primera con el pueblo... Más con la tradición erudita» revela la necesidad que sentía de perfilar su individualidad y de aclarar las diferencias entre él y otros poetas, particularmente García Lorca, a quien nombra —en el misma entrevista de 1934— en su definición de la índole popular de su obra: «Pero el popular no a la manera de García Lorca. Sino lo popular por la vía culta»[7]. Si el elemento popular de sus primeras obras era una expresión más de lealtad, de homenaje, entre tantas pronunciadas por su generación,

[6] *«Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti»,* La Gaceta Literaria, *n°. 49, enero de 1929.*

[7] *J. L. Salado, «Rafael Alberti, de niño, quería ser pintor»,* Cervantes, *vol. VII (1934), p. 39.*

su especificación «por la vía culta» marca una ruta personal que, pasando directamente por el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Asenjo Barbieri, Alberti siguió para componer joyas literarias tan perfectas como «Mi corza».

Sin embargo, la presencia en *Marinero en tierra* de sonetos elegantes, de frases cultamente estilizadas como «clavel y espuma y nácar de los mares», y del nombre mismo de Góngora (en el mismo soneto, dedicado a Catalina de Alberti), pone de manfiesto el riesgo de dividir la obra y la mente de Rafael Alberti en fases cronológicas y categorías ordenadas y cómodas para los estudiosos de su obra. Leer en los dos poemas que siguen al soneto dedicado a Catalina de Alberti versos tan claros como «Mi corazón, repartido/ entre la ciudad y el campo» y tan intensamente creacionistas como «La luciérnaga del tren/ horada el desfiladero», es ver la prueba de que para él ningún estilo es una prisión, una camisa de fuerza. En primer lugar, el popularismo es de por sí diverso, tan polifacético para nuestro poeta que admite lo que él llama —en su conferencia de 1932, «La poesía popular en la lírica española contemporánea»— «surrealismo popular»: esa vena grotesca de las retahilas estrafalarias que nutre su poema «De 2 a 3». En segundo lugar, ningún estilo es capaz de contener el poema, apartarlo del mundo que Alberti siempre ha necesitado. Para conciliar su respeto por el pasado con su conciencia del mundo que le rodea, Alberti hace un acto de malarabista en el poema «El aviador»; cuando lo comienza con la invocación «Madre», se emparenta con tantos poetas anónimos que se han proyectado dentro de la mente del hijo o de la hija para interpretar quejas, o lamentos, o ilusiones, como ésta:

Madre, la mi madre,
yo me he de embarcar,
a la mar, a la mar que llevan
quién se va al mar.

Aunque la tragedia que motivó su poema fue causada por un invento del siglo XX, Alberti ha sabido proporcionar elegancia y dignidad al lamento de la niña, colocándola en una línea que remonta al pasado y llevará al futuro:

Madre, ha muerto el caballero
del aire, que fue mi amor.

Y en el mar dicen que ha muerto
de teniente aviador.

¡En el mar!

¡Qué joven, madre, sin ser
todavía capitán!

Esta voz del pasado que invoca a la madre, lo mismo que tantas voces históricas en la poesía de T. S. Eliot, sirve para enmarcar, y poner de relie-

ve, los desconcertantes —y peligrosos— adelantos técnicos del presente, aunque aquí no hay fricción sino armonía entre el marco y el contenido, precisamente porque ni el uno ni el otro se impone. Cuando se imponen los dos factores en *Cal y canto,* entablan una lucha entre la elegancia de la expresión estilizada y la ordinariez buscada de muchos temas. Por ser la obra más gongorina de Alberti, y la que más pujantemente registra los cambios de una vida cada vez más acelerada y descoyuntada, *Cal y canto* levanta a nuestro poeta de su contexto español, para trasladarlo al plano de los grandes poetas europeos del siglo XX. Como T. S. Elliot, Alberti sabe conferir una categoría especial a lo vulgar, hasta a lo degradado y degradante. En *Cal y canto,* un fuego, una tienda de ultramarinos, un marinero borracho, una cocina, un tren, un ascensor, un bar, un billete de tranvía: todos son ascendidos por la técnica metafórica y gama léxica de Alberti, de tal manera que los vemos —a través de los ojos y mediante las palabras del poeta— como algo más sublime que lo que realmente son. Veremos pronto que Rafael Alberti sabe rebajar y desinflar con igual destreza lo que es aparentemente grandioso. Para mí, es significativo que el poema más tradicional de *Cal y canto,* el que más abiertamente está dirigido y anunciado como homenaje a Góngora, su «Soledad tercera», esté también anunciado como «(Paráfrasis incompleta)». Quizás sería porque no quisiera, porque la técnica culterana, tan magistralmente aprendida y enarbolada, se asfixia en el aire enrarecido del artificio desconectado de la vida.

¿Qué, entonces, es el gongorismo para Rafael Alberti? ¿Es un estilo, una afirmación de la potencia del lenguaje? ¿Es una prueba, que, una vez pasada, le permite al poeta pasar a otro campo de estudio? ¿Es un acto de rebeldía? Hay que contestar que sí a todos, porque el gongorismo, como el popularismo, es otra etiqueta que engaña, poniendo el énfasis sobre el estilo y la fuente más bien que sobre el contenido y la novedad. Tales membretes son poco útiles para entender la obra de Alberti, quien nos diría que no puede haber un Góngora sin un Quevedo, que no existe pureza sin impureza, que no cabe la deshumanización sin humanidad, que no puede existir el cielo sin alcantarillas, y que si un poeta del siglo XX quiere hablar del cielo, por lo menos tiene el derecho de modernizarlo dentro de los tercetos tan tradicionales, imaginándoselo —en «Guía estival del Paraíso»— como un «Hotel de Dios», donde San Rafael aparece como «chofer de los colgantes corredores», anunciando viajes «¡Al Bar de los Arcángeles!» y a otros sitios aún más sorprendentes:

> ¡Funicular al Tiro de Bujías!
> ¡Submarino el Vergel de los Enanos,
> y al Naranjal de Alberti, los tranvías!

Alberti aprendió más rápidamente que muchos críticos y poetas que el estilizar puede deformar a la vez que reformar y elevar, y que el proceso deformador permite una visión especial del siglo XX. Si Narciso, vestido de *sportman*, parece dar la razón a Ortega y Gasset, que declaró en *La deshumanización del arte* que «El nuevo estilo... solicita... ser aproximado al triunfo de los deportes y juegos», también evidencia la frivolidad creciente de la vida misma, ensombrecida por el aburrimiento que sufre la Miss X, la nueva mujer emancipada. Miss X, con su pelo corto, y sin sombrero, y Narciso, con ligas verdes y pechos de goma, desempeñan distintos papeles y son tan fundamentales a la diversa experienci psíquica y emocional de Alberti como los ángeles de *Sobre los ángeles*, Catalina de Alberti, Platko, el «oso rubido de Hungría», y Picasso, «Un toro desmandado/ Un caballo desbocado» (según *Los ocho nombres de Picasso).* La «Soledad tercera» de Alberti, junto con la *Fábula de Equis y Zeta*» de Gerardo Diego, son las consecuencias de seguir al pie de la letra las exigencias de un estilo poético. «Venus en ascensor», o «Madrigal al billete de tranvía», o «Metamorfosis y ascensión», son el fruto del injerto del humor dentro de ese mismo estilo poético. Para Alberti, el humor es una forma de control y manipulación: es una manera de adaptarse a las circunstancias, y una manera de hacer que las circunstancias se adapten a él. El humor de Alberti no es la ironía distanciadora, crítica de Luis Cernuda; para nuestro poeta, el humor permite el reconocimiento, y la aceptación, de las anomalías y las debilidades humanas, como la de la niña vanidosa de *El alba del alhelí* (en «Nanas»):

> Un duro me dio mi madre,
> antes de venir al pueblo,
> para comprar aceitunas
> allá en el olivar viejo.
>
> Y yo me he tirado el duro
> en cosas que son del viento:
> un peine, una redecilla,
> y un moño de terciopelo.

Otra víctima de la debilidad es el pescador sin dinero, a quien Alberti clasifica de «tonto» con el mismo desacato con que se pregona a sí mismo en la misma obra como «El tonto de Rafael» y anunciará, cuando escriba sus poesías sobre los tontos del cine mudo, que *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos.*Los muchos tontos nombrados por Alberti tienen muchos parientes; dentro de España, están emparentados con tantos «putrefactos», antecesores de los «destacagados» censurados por Alberti años más tarde; por fuera de España, tienen su equivalente en el idiota

preconizado por Tristán Tzara, en uno de sus manifiestos dadaístas, como un contrapunto al hombre inteligente:

> El hombre inteligente ha llegado a ser un tipo perfectamente normal. Lo que necesitamos, lo que ofrece algún interés, lo que es raro porque presenta las anomalías de un ser precioso, el frescor y la libertad de los grandes antihombres, es EL IDIOTA.
> Dadá está trabajando con todas sus fuerzas para introducir al idiota por todas partes[8].

En 1929, los comentarios de Alberti sobre *Sobre los ángeles*, por petulantes que parezcan, son una invitación a mirar más allá de España y más allá de la literatura: «He rasgado mis vestiduras poéticas» documenta un acto violento, hasta penitencial, que permite que salgan «del chiquero... Bosco, Brueghel (viejo y joven), Bouuts, Swedenbourg, W. Blake, Baudelaire y el águila del apóstol»[9]. Cinco años más tarde, en 1934, Alberti compone otra lista, que es una parte esencial de la «Poética» que aparece en la antología de Gerardo Diego; declara en ella:

> Los poetas que me han ayudado, a los que sigo guardando una profunda admiración, han sido Gil Vicente, los anónimos del *Cancionero* y *Romancero* españoles, Garcilaso, Góngora, Lope, Bécquer, Baudelaire, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado.

De todos los poetas de su generación, Rafael Alberti es el más abierto, en todos los sentidos: mientras tenemos que buscar las huellas de Marcel Proust en Pedro Salinas, o las del Paul Valéry en Jorge Guillén, Alberti no oculta nada, se declara como poeta, crea su propio contexto, y nos invita a verle y juzgarle en relación con este contexto. En segundo lugar, sus listas documentan la conciencia de un hecho incotrovertible: que él, instintiva y creativamente, reaccionaba tanto a sus múltiples lecturas como a los impulsos menos documentables, que Dámaso Alonso ha llamado «cosas que estaban en el aire». Una cosa que vagaba por la atmósfera por 1920 era el dadaísmo, y, entre todos los poetas de la Generación del 27, Rafael Alberti es quien mejor corresponde con la definición del dadaísta escrita por Hugo Ball:

> Enemigo de todas las reticencias ladinas, él cultiva la curiosidad del que se deleita en las manifestaciones más dudosas de la insubordinación[10].

Otro poeta dadaísta, Richar Huelsenbeck, afirmó, mucho antes que André Breton, que «El hacer literatura con una pistola en la mano había sido mi ilusión durante algún tiempo»[11]. Con seis disparos de revólver Alberti remató la conferencia que pronunció ante las socias del Lyceum Club Femenino en Madrid en noviembre de 1929, seguramente después de soltar la paloma enjaulada que llevaba en una mano y la tortuga que tenía en la otra. Tanto el atuendo que escogió —«levita inmensa, desproporcionada, pantalón de fuelle, cuello ancho de pajarita y un pequeñísimo sombrero

[8] *Tzara, «Siete manifiestos del dadaísmo», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, p. 94.

[9] *«Itinerarios jóvenes de España. Rafael Alberti»,* La Gaceta Literaria, *nº. 49, enero de 1929.*

[10] *Hugo Ball, «Fragmentos dadaístas (1916-17)», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, *p. 51.*

[11] *Huelsenbeck, «En Avant Dada: Una historia del dadaísmo», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, *p. 28.*

hongo en la punta de la cabeza» (según *La arboleda perdida)*— como el título que anunció —«Palomita y galápago (¡No más artríticos!)»— colocan su conferencia dentro del exhibicionismo subverisivo de los dadaístas, y nos invitan a considerarla como producto de la misma mentalidad que concibidó un baile que se celebró en Ginebra, en que hubo «un dúo sobre los amores del ornitorrinco y la gaceta del estado, un ballet de tres sardinas plumadas, y un "Sueño del Brontosaurio Abandonado"»[12].

Vestido de tonto, o de payaso, Alberti desempeñó un papel, hizo pública la violencia interior que encrespa a *Sobre los ángeles,* y adoptó como postura poética la insubordinación que se iba intensificando hasta irrumpir en la truculencia condenatoria de su *Elegía cívica.* En *Sobre los ángeles,* el diágnóstico que hace de su situación espritual se ve en relación con el cielo derrumbado, el paraíso perdido y los ángeles caídos, pero también en relación con los peligros de la vida contemporánea, como los aviadores perdidos en el mar y los exploradores extraviados por el Ártico, los monarcas exiliados, los «sucesos sangrientos» y los atropellos callejeros. En 1911, el pintor futurista Umberto Boccioni pintó un cuadro titulado *La calle entra en la casa.* Para Rafael Alberti, la calle entre en la mente y luego entra en el poema, alterando su forma y su ritmo y su lenguaje. En las «bocinas, pitos y sirenas» que oye y registra en *Roma, peligro para caminantes,* resuenan los «coches, taxis, bicicletas» que circulan alrededor de Don Homero y Doña Ermelinda, en *Cal y canto,* en un romance cuya estructura rota, entrecortada, partida más bien que dividida entre narrativa y diálogo, es testimonio de las presiones y los peligros que hacen difícil que Doña Ermelinda mantenga su compostura y que Don Homero mantenga su caballerosidad:

—¡Ah, mi Ermelinda!
—¡Mi ingrávido Don Homero!
Urgentes, echan las sombras
cien cubos de polvo negro
sobre la tarde, y estallan
—Junto a mí, no tengas miedo
de los taxis y tranvías...—
los verdes globos eléctricos.

Con el nombre de *Clamor,* Jorge Guillén resumiría la definición de la vida ofrecida por el dadaísta Huelsenbeck, que escribió en 1920 que «la vida aparece como una mezcla simultánea de ruidos, colores y ritmos espirituales»[13]. Alberti descubrió, y poetizó, ese clamor mucho antes de que Guillén optara, con majestuosa disciplina, por dejar atrás su *Cántico.* Tres versos de *Marinero en tierra* plantean una pregunta y la contestación:

—¿Adónde vas, marinero
por las calles de la tierra?
—¡Voy por las calles del mar!

[12] *Georges Hugnet, «El espíritu dadaísta en la pintura», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, *p. 174.*

[13] *Huelsenbeck, «Manifiesto dadaísta colectivo», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, *p. 244.*

Estas calles del mar ponen de manifiesto que el fatasear, el soñar, por intenso que sea, no puede eliminar el contacto con la realidad, sea ésta representada por las calles de Madrid o por las de Roma, que Alberti pisaría cincuenta años más tarde. En sus poemas dedicados a la capital italiana, palabras como orines, cagadas, basura, tetas y *culo* son la consecuencia de un mandato a sí mismo: «Tú no has llegado a Romar para soñar». Si un poeta quiere ser un poeta de su época, tiene que hacer lo que hace Orfeo en *Cal y canto* (en «Venus en ascensor»): «procura/ pescar, mientras expira, ...del cajón de la basura,/ la concha de su lira».

En Alberti, como en su Orfeo, la conciencia de la muerte y de contaminación del mundo en que nos toca vivir, no impone silencio, sino que refuerza su determinación de seguir cantando, aun cuando la canción desafine o cuando otros amenacen con callarla. El subtítulo que dio a *De un momento a otro —Poesía e historia—* resume una estrecha colaboración impuesta por su concepción de su misión como poeta. Como título de su *Elegía cívica*, la copla andaluza «Con los zapatos puestos/ tengo que morir...» anuncia un espíritu combativo, heroico, al que Alberti dará un escenario en otro título: *El poeta en la calle*. Ese poeta callejero, tan activo en los años 30, resurgirá en 1977 y 1978 en Juan Panadero, quien recitó versos durante la campaña electoral y durante la campaña por la autonomía andaluza. Uno de los manifiestos dadaístas declaró que «los artistas son criaturas de sus épocas»[14]. Matisse definió el arte como «la expresión de un sueño inspirado por la realidad». Las dos opiniones encuentran un eco en el primer manifiesto surrealista, de 1924, donde señala André Breton que «Lo que es admirable en lo fantástico es que ya no hay nada fantástico: solamente hay lo real». Alberti nunca ha perdido de vista lo real ni su época, y la convergencia de los dos ha sido difícil, dolorosa, inevitable. «Me enredé tanto en mi siglo», dice en *Versos sueltos de cada día*, «¿Quién me desenredará?» La pregunta viene tarde: en *Poemas de Punta del Este*, que escribió entre 1945 y 1956, ya le había angustiado la sola idea de «perder el compás del pulso de mi época». Esta época suya ha visto, sigue viendo, guerras, injusticias, tiranías, censuras, persecucciones; mientras éstas se repitan, el poeta tampoco cambia ni ceja en su vigilia ni en su denuncia: «Época es de morder a dentelladas», dijo de los años 30 en *De un momento a otro;* «El poeta/ hoy ya no canta, grita enfurecido», dijo de los años 40 en *Signos del día;* «¡PIDO LA PAZ! LO GRITO DESDE ROMA», vocifera en su poema sobre «Vietnam».

Esta incapacidad suya de volver la espalda, de transigir, ha hecho que Rafael Alberti sea testigo y fiscal implacable de los grandes sucesos políticos de su época, como la ejecuación de Fermín Galán, y la implantación de bases norteamericanas en España, o de ciertas costumbres que reflejan

[14] *Huelsenbeck, «En Avant Dada: una historia del dadaísmo», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, *p. 40.*



una movilidad física en disonancia con la parálisis mental y social: a la joven, emancipada Miss X, la tenemos que ver enmarcada por las restricciones pudorosas de Primo de Rivera. En «Five o'clock tea» y «Falso homenaje a Adolphe Menjou», que pertenecen a *Yo era un tonto...*, vemos la supremacía de la clase ociosa, que sigue jugando al golf, al bridge, y al amor, acolchonada en su mundo resistente a cualquier cambio. El rey, que «fuma por la costa en automóvil», y el Papal, que «baja al mar en hidroplano», representan para Alberti la superficialidad de una adaptación a la tecnología que no incluya la mente. Desde muy temprano, nuestro poeta sentía el conflicto entre los nuevos y viejos valores en una sociedad de la que forma parte, y otro conflicto entre viejos y nuevos estilos de concebir y construir poemas. Aunque *Cal y canto* sería una obra muy distinta sin la «Pasíon mía por la forma», que Alberti mismo confesó la pasión por la libertad, y el odio por la victimización, que se encuentran dramatizadas como tema en poesías como «Súplica» y «La encerrada» (de *El alba del alhelí), encuentran su expresión estructural, psicológica y léxica en Sobre los ángeles, Yo era un tonto...,* Sermones y moradas y *Elegía cívica.* Los titulares de periódico que detectamos en poesías de *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto...* constituyen una liberación del lenguaje poético, y nos pueden recordar los collages y cuadros de Braque, Picasso, Miró y Magritte, donde la palabra escrita desempeña una función fundamental, o la fórmula inventada por Tzara para hacer un poema dadaísta:

> Para hacer un poema dadaísta
> Coge un periódico
> Coge unas tijeras...[15].

Alberti cogió periódicos y tijeras, especialmente unas tijeras metafóricas. Su pericia al confeccionar toda una gama de estrofas tradicionales le permitió crear sus propias formas poéticas, cortar los bordes nítidos y perfilados de las estrofas clásicas de modo que el principio unificador de un poema no sea el verso, ni el ritmo, sino algo más difícil: un estado de ánimo, una manera de pensar o sentir. Un breve poema de *Cal y canto,* «Chispazo», anuncia claramente que la violencia es horrible, repugnante, y que el disfrazarla con imágenes o melodías, como en el *Romancero gitano,* podría ser una falsificación:

> La luna, en la policlínica.
>
> Corre un temblor por las calles,
> eléctrico.
>
> Dos piernas, en cruz, sin cuerpo,
> sobre el mármol,
> cortadas por las rodillas.

[15] *Tzara, «Siete manifiestos dadaístas», en Motherwell,* The Dada Painters and Poets, *p. 92.*



Dos piernas, libres, de acero.

¿Dónde?

Sin nadie, en la policlínica.

En *Yo era un tonto...*, Alberti adoptó un principio unificador aún más difícil, dando palabras a cómicos que no tenían voz y una interpretación melancólica, hasta trágica, a episodios que tuvieran compo propósito divertir. Para nuestro poeta, el alejarse de formas reconocibles, controladoras, de temas identificables y de un vocabulario tradicional, tenía como consecuencia no la comunicación de un sentido o una línea narrativa fácilmente reconocible, sino la superposición de sus propias actitudes o emociones en actores que hablan un lenguaje extraño, enigmático, como en el «Telegrama de Luisa Fazenda a Bebe Daniels y Harold Lloyd»:

Decidida mostrar le cul et les jambes aux soldats,
acepto empelo fino marimacho;
imprudente viento me confundió ayer cabra,
río,
gafas enamoradas
y amoroso saltamontes escote, risa ombligo,
cadera tierna pellizco,
parir;
pienso parir burro delicado y feo niño;
domina luna y francés.

Ningún poeta de la Generación del 27, con la sola excepción de García Lorca con Buster Keaton, supo hacer uso de tantos actores y películas de los años 20, reinterpretarlos, y documentar la llega del cine como un factor social y como un impulso poético, que en el caso de Alberti coincide con otros cambios, como el rechazo del decoro lingüístico. La intención de Luisa Fazenda de «parir burro delicado y feo niño», junto con «ese perro que estalla en la carretera» y el «cuerpo de garraspera y cabecita de estornudo muerto» que aparecen en otros poemas de *Yo era un tonto...*, demuestra lo lejos que Alberti ha viajado, en pocos años, de *Marinero en tierra,* y lo cerca que está de los «curas sifilíticos» de *Elegía cívica. Marinero en tierra* en particular ofrece la herencia de un lenguaje literario filtrado y segregado por el decoro, el buen gusto, la educación y las lecturas; en las palabras de T. S. Elliot (en su ensayo «Tradition and the Individual Talent»), Alberti se coloca «entre los muertos», perpetúa el pasado poético español dejando que hablen a través de él Garcilaso de la Vega, Gil Vicente, Pedro Espinosa, Luis de Góngora y los mejores poetas anónimos. Fue psicológicamente imposible para Rafael Alberti seguir esa línea, mantener la exclusividad y proteger la caparazón que encontramos en las obras de Jorge Guillén, Pedro Salinas, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Por tem-

peramento y por genio, nuestro poeta siempre ha preferido la variedad temática, léxica y emocional explorada por Quevedo y Góngora, que le permite mirar hacia dentro para captar su propia complejidad, y hacia fuera para captar las anomalías y tragedias del mundo en que nos toca vivir.

Entre todos los remolinos de la poesía europea de este siglo, el que ha fascinado a Alberti más que a ningún otro miembro de su generación ha sido la duda sobre el valor y la resistencia del lenguaje, una duda explorada con angustia por los simbolistas y con agresividad por los dadaístas y surrealistas. Durante el bombardeo de Madrid, Alberti pone en tela de juicio la utilidad misma del lenguaje poético diciendo que «las palabras entonces no sirven/ son palabras». En *Pleamar,* representa el lenguaje poético como una «ramera» y como un «idioma de escombros». En *Canciones del Alto Valle de Aniene,* plantea una pregunta que revela su temor no solo al silencio, sino al uso cansino de un lenguaje ya anquilosado:

¿Lograría yo acaso en el tiempo que aún me falta por vivir alcanzar, para otra forma nueva de expresión, el mismo extremo que alcanzó mi voz en sus largos años de mi vida escrita?

Solamente hay que leer «Los 5 Destacagados», de *Fustigada luz,* para encontrar la contestación afirmativa. Esta pregunta aclara lo que siempre se ha visto en Alberti: su propia conciencia de que el lenguaje poético no puede, no debe estar, quieto, que tiene que ser proteico, fluido, que tiene que levantar un espejo hacia sí mismo, hasta en la misma obra. En *Marinero en tierra,* mientras ensalza a Catalina como «clavel de espuma y nácar de los mares», también juega el juego rítmico de

Don dondiego
de nieve y de fuego.
Dón, dín, dón.

Un paso muy corto le llevará a *La pájara pinta,* donde los sonidos más incoherentes adquieren una vida y una lógica mucho más convincentes que las hueras repeticiones y permutaciones de la «Sonata» del poeta dadaísta Kurt Schwitters, que contiene versos como

Grim glim grim bimbim
bum bimbim bam bimbim
Tila lola lula lola.

Lo que vibra en *La pájara pinta,* en exclamaciones como

¡Mórali ton, motón lira,
dalo dela vidovira!

es el sonido hecho vida, el deleite en la textura rítmica y fónica de palabras que un poeta puede reunir en grupos como «gélida novia lunera/ del faro



farolerí» (en «El farolero y su novia», de *El alba del alhelí)* y «Tres flautas pintas con puntas» (en «Metamorfosis y ascensión», de *Cal y canto).* Siempre atento al potencial fónico de las palabras, Alberti escuchaba las frases de francés con las que los miembros de la clase ociosa espolvoreaban presumidos su charla, y las vuelve contra ellos, preguntando en «Falso homenaje a Adolphe Menjou» «¿Votre mari est un petit cocu?» y simulando su afectación en «Five o'clock tea», donde dice primero

> Comtesse:
> Votre coeur es un pájaro...,

para luego concluir: «El aire está demasiado puro para mandaros a la merde...» Para Alberti, esta palabra es la única posible en ese contexto: como André Breton, que emplea la misma palabra en su primer manifiesto surrealista, nuestro poeta emplea una palabra que demuestra la subordinación del buen gusto a exigencias más apremiantes, como su indignación ante la injusticia social.

Una de las claves del gennio de Rafael Alberti como poeta es su capacidad de conciliar y acoplar el lenguaje como el contexto, de modular su lenguaje según el propósito y el tema de la obra. En *Sermones y moradas,* por ejemplo, crea su versión del sermón religioso, y ocupa un púlpito para comunicarnos lo que es un sótano por dentro (en «Sermón de las cuatro verdades»):

> La tercera edad es ésta:
> Para delicia de aquel hombre a punto de morder las candelas heladas que moldean los cuerpos sumergidos por el Espíritu Santo en el sulfuro de los volcanes, la agonía lenta de su enemigo se le apareció entre el légamo inmóvil de una tinaja muerta de frío en un patio.

Para Rafael Alberti, la elocuencia es flexible, moldeable a los cuadros de Picasso, a la soledad angustiosa del exilio en *Entre el clavel y la espada,* al descubrimiento de los más bajos resquicios de la mente humana en *Sobre los ángeles,* a la muerte de un amigo en *Verte y no verte.* En la obra de Alberti, las palabras comunican directa e indirectamente, afirman y sugieren, iluminan y desconciertan; dejan ver su herencia y lucen su modernidad. ¿Cuántos poetas de su generación podrían haber escrito «Expedición», de *Sobre los ángeles,* donde nuestro poeta recurre a esa técnica que tanto intrigaba a T. S. Elliot, de crear una superficie tensa y enigmática sobre un fondo de ecos y lecturas que pertenecen a una herencia cultural y a recuerdos totalmente personales:

> Porque resbalaron hacia el frío los ángeles y las casas,
> el ánade y el abeto durmieron nostálgicos aquella noche.
> Se sabía que el humo viajaba sin fuego,

que por cada tres osos la luna había perdido seis
guardabosques.

Desde lejos, desde muy lejos,
mi alma desempeñaba los cristales del tranvía
para hundirse en la niebla movible de los faroles.
La guitarra en la nieve sepultaba a una rosa.
La herradura a una hoja seca.
Un sereno es un desierto.

Se ignora el paradero de la Virgen y las ocas,
la guarida de la escarcha y la habitación de los vientos.
No se sabe si el sur emigró al norte o al oeste.
10.000 dólares de oro a quien se case con la nieve.

Pero he aquí a Eva Gúndersen.

Aquí tenemos un ejemplo magníficamente enigmático de una mente poética que transforma en poesía la conciencia de su propia futilidad, recurriendo a titulares de periódico de la época, ecos literarios, proverbios, la mitología, la historia, tanto clásica como contemporánea, y la rutina aburrida de la vida urbana. No podemos eludir la impresión de que esa futilidad, generalizada en los formulismos indirectos de «Se ignora» y «No se sabe», no tiene principio ni fin. El último verso —«Pero he aquí a Eva Gúndersen»— apunta hacia el futuro tan dramáticamente como sus visiones en *Sobre los ángeles* de un río de sangre y el mundo como una mancha de aceite. Todos hemos oído este año la noticia de la monstruosa contaminación del mar en Alaska, lo cual dio la razón, una vez más, a nuestro poeta, quien ya había advertido unos sesenta años atrás:

Se olvidan hombres de brea y fango
que sus buques y sus trenes,
a vista de pájaro,
son ya en medio del munedo una mancha de aceite,
limitada de cruces por todas partes.
Se han olvidado.

Toda la obra de Rafael Alberti ha sido una lucha contra el olvido, la indiferencia, la mente cerrada, que en 1927 estaba representada, según nos cuenta en *La arboleda perdida*, por «El erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo». El reconocer las debilidades humanas, que al mismo tiempo confiesa como suyas, siempre ha sido su fuerte como hombre y poeta, fortaleciendo la necesidad de mantener su fe en valores e ideales positivos. «Buscar lo claro es tener/ el perfil siempre dispuesto/ a ver el amanecer», es una de las coplas de Juan Panadero. Pero ver el amanecer nunca ha sido fácil, porque la vida, la mente y la obra de nuestro poeta han sido campo de batalla para un conflicto entre dos polos, representados por los emblemas del clavel y la espada, que vuelven una y otra vez para



mantenerle en un estado de tensión. En *Canciones del Alto Valle de Aniene,* habla de «una siempre anhelada armonía del mundo» para luego decir: «Y de pronto... la espada, y ese pobre clavel decapitado». En *Coplas de Juan Panadero,* ver las estrellas es tener que mirar por encima del «barrizal» de la tierra. En *Poemas escénicos,* Venus está amenazada por «una vieja puta espantosa».

Sin embargo, la Venus sigue viviendo en su mente y en su obra, adoptando toda una serie de identidades: la amante, María Teresa, Amarante, Aitana, Altair, Beatriz. Creer en ella es tan necesario para Alberti como creer en la poesía, que le da vida, según nos dice en dos versos muy cancioneriles de *Retornos de los vivo lejano:*

> Me matarán quizás y tú serás mi vida,
> viviré más que nunca y no serás mi muerte.

Esta fe, por duradera y fortalecedora que haya sido, no es una fe ciega: Alberti puede ver Cádiz en *Ora marítima* como «blanca Afrodita en medio de las olas», él puede declarar en *Pleamar* que está «siempre dispuesto, mar, a ver sirenas», pero también reconoce que hay en el mundo tontos, tiranos, maleantes, destacagados. Rafael Alberti nunca se ha encerrado dentro de la poesía, nunca la ha empleado como un refugio: para él, la poesía es una expresión de su profunda humanidad, una confirmación de su fe en la vida y en la palabra, una consolidación de su identidad como hombre y como creador. Gracias a la poesía, Rafael Alberti nunca se ha perdido a sí mismo, siempre ha sido fiel a su sangre, a esa «Hambre vital» que admira en Picasso, «devoradora hambre/ de vivir el minuto, el segundo precisos» (según *Los ocho nombres de Picasso*). En mi opinión, Rafael Alberti es el poeta más humano de su generación, el que siempre ha sabido estar cerca de nosotros, haciendo que tanto sus angusticas como sus ilusiones sean las nuestras. Yo le vio como un ángel de luz, que, en vez de blandir una espada, usa su pluma para enseñarnos el mundo en que vivimos, las emociones con que tenemos que luchar, las infinitas y sublimes posibilidades del lenguaje con que nos comunicamos. Más que un ángel superviviente, Alberti es un ángel triunfante. Hace sesenta años, en *El alba del alhelí,* hizo una pregunta en esa búsqueda de sí mismo que ha constituido toda su obra: «¿Quién aquél?» La contestación es sencilla: el poeta Rafael.

C. Brian Morris



Rosa Chacel



En respuesta y homenaje a Rosa Chacel

Las respuestas llegan tarde, es decir, llegan cuando el que las escribió ya no está. Sin embargo, respondemos a ellas —el que es capaz de responder— con tanta pasión como si hubieran llegado a su destino. Y no sólo pasión, porque pasión es algo que puede ser gratuita prodigalidad, desbordante: respondemos o tratamos de responder con rigor, con exactitud, con miedo a errar, como si el que las formuló pudiera decirnos: «¡No es eso!»... Pasamos horas desentrañándolas, en un acto de fidelidad con una deuda sagrada. Y seguramente hay quien piensa que podríamos gastar nuestro tiempo en algo más útil, pero no, porque no hay nada más útil. No hay nada más útil que entender lo que otro quiere decirnos (...). Esto lo sentimos especialmente los que somos artífices de cachivaches, los que forjamos con palabras nuestras figuraciones, que quedan al margen, que parece que no tienen nada que ver con lo que está sobre el tapete... Y no, no tienen. Tienen que ver con lo que está debajo. Entonces no nos queda más que esperar que algún día... ¡quién sabe!... Hay que tener paciencia, aunque sepamos que la respuesta no llegará a tiempo... (Rosa Chacel).

Esperemos que sí, que llegue a tiempo. Porque estas palabras que voy a escribir quieren ser una respuesta a esa carta que Rosa Chacel nos ha ido escribiendo a lo largo de su dilatada vida creadora. Una respuesta y un homenaje a la obra de esta mujer cuyo nombre debiera brillar en las más altas cimas de nuestras letras. Y digo debiera porque no vamos a negar que, aun contando con la admiración de figuras señeras y con una esforzada crítica que va aproximándose por recto camino hacia su comprensión, el nombre de Rosa Chacel no ha alcanzado todavía el puesto que merece, la privanza honorífica que se debe a quien, con constancia ejemplar y extremado rigor, continúa legándonos una prosa de elevadísima estatura. Podríamos ironizar con el simulado Pierre Menard borgiano —aunque Rosa abomine de la ironía— alegando que la mayor incomprensión, y quizá la peor, es la de la gloria. Ella misma ha escrito, en palabras de uno de sus más memorables personajes, que «la inteligencia es incompatible con la vanidad». Porque no es el fúnebre fasto del libro de texto lo que reclamamos para Rosa Chacel, y si se me apura, ni siquiera el laborioso borda-

do erudito que resalte los oros de una obra ya de por sí espléndida. Lo que el escritor espera en su fondo más íntimo, es el reconocimiento en el acto, único y plural a un tiempo, de la lectura. Leer: *legir:* entender. Reconocimiento en el espejo del libro, miradas que se encuentran, cartas que reciben respuesta. Encuentro en el ameno lugar —de tan difícil acceso— del conocimiento. Rosa Chacel ha ido sembrando esta semilla de esperanza a lo largo de toda su obra: inmensa minoría de lectores que recojan su atesorada alcancía de tan riquísima herencia. En su deseo, es verdad, hay una mezcla paradójica de orgullo y humildad. Es una cuestión importante que no vamos a dejar escapar.

Midamos, entonces, en peso específico, las cualidades de una obra que alcanza su grado máximo de intensidad en una insobornable y directa mirada a la Belleza y a la Verdad. Son palabras graves. Lo sabemos. Palabras que renuevan su significado platónico, que lo repueblan desde el hecho cierto de nuestra irrenunciable —y conquistada— individualidad. Palabras que regresan, incorporándose al ritmo de este tiempo: cargadas de presente tendido hacia el futuro. El ejercicio literario de Rosa Chacel está entregado al abrazo total —por auténtico— que funde estas palabras, tan altas, en el acto genésico de la creación. Bien podemos afirmar que ha tocado fondo, que se ha atrevido a penetrar el corazón del laberinto donde se esconde el callado secreto, el latido vital; la flor del tiempo abriéndose desde el origen, llegando hasta él desde la estación primigenia: la fe. Apasionante aventura que podemos descifrar, pues nos guiará siempre la luz más segura: la forma de una voz. Esa voz, profundamente sabia, integérrima y tan nítida que casi puede tocarse: se hace visible en el signo que la expresa. Esa voz que lentamente comenzó a ser escuchada hace poco más de una década, aunque con cierta parcialidad y, no hay que tener miedo a decirlo, con alguna que otra resistencia.

Porque Rosa Chacel parece estar presente en muchos lugares (insistencia de quien tiene algo importante que comunicar), pero su obra no termina de subir a las tablas del amplio escenario crítico que descubra la versatilidad y la potencia de sus innegables valores. Por supuesto, Rosa Chacel es una escritora difícil y comprometida consigo misma; y no exige menos del lector: le compromete activamente. Luis Suñén nos lo recuerda con unas palabras que, estoy convencida, cualquier lector chaceliano suscribiría:

> La obra de Rosa Chacel exige el esfuerzo de comprender que el descenso a la nada o a los abismos de la culpa o a una infancia consciente o a una esperanza frustrada lleva aparejado una lectura despiadadamente personal, como ocurre con todos y cada uno de los textos de la historia literaria que no han sido escritos en vano. Se trata de una verdadera aventura intelectual y quien la emprende debe saber que este esfuerzo no es fácil y que la comprensión estará hecha a partes iguales de dolor y placer, de satisfacción y tristeza.



Este gozo y este dolor, esta satisfacción y esta tristeza, a veces simultáneos, otras intermitentes, tienen, como explica Suñén, una razón esencial de ser: la cosmovisión chaceliana, el universo que expone, tiende una escala hacia la hondura, desciende hasta la raíz, se sumerge en el fondo...; y ese buceo por la interioridad humana, ese paseo por el enigma, compromete y, por lo mismo, asusta. Produce vértigo. Un vértigo que Rosa nos transmite en alguno de los pasajes trágicos que se alzan en sus novelas. En las creaciones de Rosa Chacel suenan ecos profundos, no sólo introspectivos. Es cierto, desde luego, que ella poseía su particular hilo de Ariadna, su talismán luminoso..., y no nos lo ha hurtado en su obra. Ahí está, en el engarce precioso de sus letras. Puede tomarse, prenderse con absoluta confianza. Esto es, con fe. Quien se acerque con *inocencia* —esa palabra que tanto peso tiene para Rosa—, y con los ojos bien abiertos sabrá verlo enseguida.

Inocencia y fe. Si Rosa emprende su intenso periplo desde estas dos situaciones —estaciones— primordiales, el lector debe también acercarse desde ellas. Suspender su avisado ánimo, y creer. Porque el acto de la comunicación —o la correspondencia, en este caso— exige que quienes se sientan a compartir manjares en una misma mesa, estén colocados en una posición de igualdad. Y de ahí, a mi juicio, provienen las resistencias a que antes aludí. Me explico con más amplitud. No se trata exactamente de que el lector se vea compelido, en principio, por la molesta sensación de estar en desigualdad de condiciones, como un perito inexperto que no ha sido adiestrado en la materia singular que ahora se ha cruzado en su camino, pero sí quizá se atrinchera, paralizado, ante el temor —legítimo por otro lado— de no atrapar enteramente el universo complejo que se extiende ante él. Un universo al que Rosa se enfrenta sin ambigüedades y que, sin embargo, no permite el acceso directo, pues es en la línea curva, en el espacio circular, donde al girar como el derviche, halla sustancia, cobra sentido. Prácticamente todos aquellos que han escrito sobre nuestra novelista se detienen en un comentario semejante. La penetración en ese mundo es dura: pide constancia, quiere rigor. Virtudes que ya señalé en Rosa. No obstante, esta primera resistencia puede vencerse con facilidad. Las novelas de Rosa Chacel —cuando se leen como deben leerse las obras coherentes, y ésta lo es— no van a jugar al escondite con el lector, no van a sustraerle los datos necesarios que le hagan —o ayuden— a comprender: Rosa ha cultivado con celo ese prurito de honestidad que la honra, y puede comprobarse en muchas de las reflexiones de su *Alcancía*. Tampoco ha de defraudarle, pues no promete nada que no cumpla. Incluso la utilización de recursos tales como la elipsis —y la elusión— suponen, más que un robo o un escamoteo, una vía de agudizamiento perceptivo tan exquisita que



lo que en realidad muestran son silencios henchidos, cargas de inefabilidad que estallan ante nuestros ojos como un prolongado fuego de artificio. Si algo no dice la voz, si algo no puede decirse, que actúe la mirada y, en ella, la *visión*. En la obra de Rosa Chacel la visión se desnuda de sus velos, se yergue en la plenitud de la forma. Se trata, en efecto, de artilugios poéticos que no se encuentran incómodos en la tramoya de la prosa. El lector aprende a avizorar sus sentidos y, no cabe duda, los afina en la sutileza más que en la sugerencia.

Su dificultad, por tanto, no reside en la impresión segura de su prosa, aunque al ser reflejo —al nombrar— verdades oscuras haya de caminar muy despaciosamente para no errar transcribiéndolas. Y esa lentitud, también es cierto, puede exasperar al lector poco paciente, al lector acostumbrado a que todo se le dé hecho. Su claridad, en fin, es lo difícil. Porque difícil es también para ella alcanzarla y transmitirla: lograr que la vidriera sea atravesada por el rayo sin mancillarse —acto sagrado, acto de iluminación genésica que Eros preside—, como en aquellas palabras exactísimas de Juan de la Cruz que voy a permitirme la complacencia de traer aquí:

> Está el rayo del sol dando en una vidriera; si la vidriera tiene algunos velos o manchas o nieblas, no lo podrá esclarecer y transformar en su luz totalmente como si estuviera limpia de todas aquellas manchas y sencilla; antes tanto menos la esclarecerá cuanto ella estuviere menos desnuda de aquellos velos y manchas, y tanto más cuanto más limpia estuviere. Y no quedará por el rayo, sino por ella; tanto que, si ella estuviere limpia y pura del todo, de tal manera la transformará y esclarecerá el rayo, que parecerá el mismo rayo y dará la misma luz que el rayo, aunque, a la verdad, la vidriera, aunque parece el mismo rayo, tiene naturaleza distinta del mismo rayo; mas podemos decir que aquella vidriera es rayo o luz por participación. Y así el alma es como esa vidriera, en la cual siempre está embistiendo o, por mejor decir, en ella está morando esta divina luz del ser de Dios por naturaleza, como hemos dicho.

No es otra la tarea que se propone Rosa Chacel, y en varias ocasiones ha aludido a la misma metáfora de la vidriera para hablarnos de las pretensiones a que aspira su obra. Así el lector ha de ir ajustando su paso en esta huella —nunca vacilante, más bien decidida— que va imprimiendo Rosa en la búsqueda de la luz. Por ello su lento caminar, sus giros constantes imantados hacia el norte, van conformando la sombra de un temor que se avista muy pronto en sus novelas: Rosa Chacel teme, y tiembla, ante el error, ante la mancha, pues ama la perfección de la Belleza; y lo teme tanto, limpiando con tan sinigual cuidado sus cristales, porque error significa desvío, mirada invertida y, cómo no, mentira. Y puede parecernos obstinada, producirnos una impresión de escrúpulo tal que linda con la terquedad. Más tarde agradeceremos esa fidelidad empecinada que atiende a la Verdad, pues hace posible que *sea*, tangiblemente. Rosa Chacel no se ha permitido una sola mentira, ni siquiera esos púdicos engaños —esas

leves máscaras— con que el escritor nos hace un guiño de ojos, y en el que —tampoco mentiremos— nos reconocemos. Pero la estrictísima ética de nuestra novelista no le permite siquiera esas pequeñas concesiones. No puede respirar si algo queda oculto; la libertad se hace polvo entre sus dedos, se desmorona, si no expone —insisto en el término— su interioridad —y no exactamente su intimidad— a la acción purificadora de los rayos del sol, aunque lave en la noche oscura: aunque la nocturnidad sea su reino. Pero también sabemos que el dios a quien sirve desde siempre tiene un nombre: Apolo.

Precisamente este es el defecto contra el que se revuelve al tachar a los autores de nuestra literatura del siglo XIX, en los que halla una ocultación, no del todo consciente, que hace peligrar la verdad íntegra de las obras, que pone —a la verdad— al borde del naufragio. Es una razón poderosa contra la que se rebela ya desde su primera salida literaria, y sobre la que se ha extendido con largueza en su fino análisis de *La confesión.* Admitamos este sentimiento sin reservas, pues será el proyectil que lance la renovación del género novelístico, adentrándose en las espesas cuevas de la interioridad humana, para orearlas con el rigor de una nueva perspectiva: la de la modernidad.

Verdad y Mentira. Los molinos de viento son auténticos gigantes que nos derriban con sus aspas. Eso es la literatura. Y si tan cierto es que nos tumban y apalean..., que existe una realidad incontestable, la de la caída que nuestros fantasmas más próximos provocan, cuánto menos habrá de permitirse nuestra escritora, entonces, la impiedad de la ironía..., si el término piedad —entendido desde Max Scheler— aflora intachable en sus mejores páginas. Y no me refiero, claro es, a esa ironía dúctil que se vierte en formas elegantes, andarinas, casi bailables, porque esa gracia sensual y sensitiva, que brota en alas aunque no se desate en risas, alienta en su prosa. Me refiero, obviamente, a la ironía que niega. ¿Por qué no ironiza Rosa Chacel? Porque ha tomado una decisión insólita, a la que dará respuesta: no burlarse del humano bulto dolorido que, en tierra, prueba por última vez a alzar los ojos. Rosa los contempla con piedad, saliendo a su encuentro, porque también su mirada interroga de la misma manera. Y el momento miserable, como escribió Claudio Rodríguez, se transforma en canto. Rosa ha visto la humana divinidad —veraz *imago mundi*— en esos ojos lamidos, casi cegados, por la arena.

Apunta aquí la principal extrañeza con que tropieza el lector moderno, siendo Rosa Chacel tan rabiosamente moderna. Una modernidad distinta, una modernidad originalísima: una modernidad que afirma. Nos hemos criado abrevando en la leche de un gesto amargo, descreído, derrotado..., y no nos convence siquiera la postrera mirada de El Bueno, Alonso Quijano.

Esa fuente constante, manando del centro de nuestra literatura, en donde Rosa bebe. Asombrados nos planteamos un nuevo interrogante: ¿Qué viene a hacer el Bien a estas alturas? ¿De dónde ha salido? Y este encuentro sorprendente con el Bien que no oculta la existencia del Mal, que lo mira de frente y que, podríamos añadir, lo absorbe, nos lo revela en un primer instante como una presencia de rígida figura, sin el atractivo desgarbo del Mefistófeles de nuestro tiempo. Caemos en la cuenta de que el cosmos añorado es el producto de una construcción disciplinada, voluntariosa, de un orden ascético, severo... Una vez más, ese espejismo impertinente de lo puro que no tenemos la seguridad de poder alcanzar. La eterna tentación en medio de nuestra general descreencia. Rosa Chacel saca fuerzas de la flaqueza y de la duda. Quiere lo que, en suma, continuamos deseando: hacer aletear la mariposa disecada con que se cierra *La sinrazón*. El vuelo del alma.

A Rosa se le ha tachado, arbitraria e injustamente, de fría y deshumanizada. Incluso esa comparación, tan tópica ya, con el duro diamante, no ha beneficiado una labor seria de acercamiento real a sus escritos. Por otro lado, su proyección y acoplamiento en la doctrina de Ortega, ha hecho abundar en idéntico lugar común, pero sospecho que quienes se han aproximado a sus novelas desde un punto de vista tan escuálido, esposados por un prejuicio crítico que ha lastrado la observación serena de aquel momento estelar de nuestra historia literaria, han resbalado —convengamos en que sin querer— en la dificultad de su claridad luminosa, en un orden no previsto, en una hondura densa que enfrenta las sinrazones humanas —o las de Dios o las de la vida— con el arma poderosísima de la Razón —el *logos* de las cosas, donde se hace imprescindible el método. Y en Rosa Chacel, además, razón y método se desenvuelven con extraordinaria agilidad: no son grilletes, no encorsetan en absoluto, al contrario, permiten la necesaria movilidad que es privativa del pensamiento..., fluyente, ya desde Heráclito. En una palabra, se han topado de bruces con una paradoja que no han terminado de asir, y menos aún de comprender. La filosofía de Ortega arropa, como una capa de paño calorífico, la obra chaceliana, pero es el Ortega de la profundidad, de la *razón vital;* el Ortega de las *Meditaciones del Quijote* mucho más que el intrépido especulador de las novedades expuestas en *La deshumanización del arte*. Lo que Ortega ofrece a Rosa es ese hondero entusiasta, digamos con Neruda, que parte de un lugar de La Mancha y encuentra la novela: el legado que Rosa recoge con tantísimo amor y conocimiento. Una lectura apresurada de la obra de Rosa Chacel puede conducir a estos errores de visión. Punto y aparte merecería la discusión de aquellas otras interpretaciones que soslayan, que pasan por el paisaje chaceliano ignorándolo: ignorando el espejo de la propia paradoja. Porque en nuestro tiempo, a pesar de vivir bajo ese mismo peso, pronun-



ciar, vocalizando abiertamente, la palabra bien todavía puede resultar anatema. No vendría mal hacerse eco de una voz suficientemente autorizada, que reflexiona sobre este sistema de agazapada censura que existe en nuestra sociedad. Creo que Octavio Paz ha puesto el dedo en la llaga:

En el mundo moderno, el sistema de autorizaciones y prohibiciones implícitas ejerce su influencia sobre los autores a través de los lectores. Un autor no leído es un autor víctima de la peor censura: la de la indiferencia. Es una censura más efectiva que la del Índice Eclesiástico. No es imposible que la impopularidad de ciertos géneros —la de la poesía, por ejemplo, desde Baudelaire y los simbolistas— sea el resultado de la censura implícita de la sociedad democrática y progresista. El racionalismo burgués es, por así decirlo, constitucionalmente adverso a la poesía.

¿Dónde se esconde esta Inquisición subterránea —y privilegiada— que ha mudado los hábitos? ¿Por qué, en fin, se lee tan poco a Rosa Chacel y se la conoce con insuficiencia? Al esfuerzo desinteresado de algunos de nuestros mejores intelectuales, que hicieron posible la recuperación, la *representificación* —empleo el hermoso vocablo de María Zambrano— de la obra chaceliana, ha de sumársele ahora una labor continuadora. La única posible: penetrar en sus novelas, atreverse con ellas. ¿Por qué no escuchar esta respuesta inusual a la paradoja de nuestro tiempo que Rosa Chacel se ha arriesgado a dar? Una respuesta transgresora al orden acostumbrado que, para más colmo, comienza a convertirse en un modelo trivial y de aburrido pose. Su respuesta es audaz: frente al positivismo —racionalismo— burgués, las fuerzas reales, avasalladoras de la sinrazón; frente al caos-rebelde, nihilista, de la poesía moderna, la voluntad de poder ser —no de poder tan sólo—, y la dimensión más auténtica de la razón en el *logos* cartesiano, que no es, desde luego, una cuadrícula. ¿Qué fibra nos toca la valentía de esta mujer, el arrojo de dar la vuelta a las cosas, reconquistando el sentido del principio o del origen? Evidentemente, la fibra más sensible. Donde más duele. Y su mensaje, en el momento histórico en que nos hallamos, resulta actual y, aún diría más, ejemplar. Podemos comulgar o no con las premisas de su silogismo; tenemos, indudablemente, derecho a refutarlas con otros argumentos. Pero antes de llegar a este punto, es preciso conocerla, saber de sus razones y sus sinrazones; esto es: haberla leído. Aun aceptando el riesgo de no dejarnos convencidos en algunas cuestiones de su doctrina —y creo firmemente que la tiene, que profesa una fe—, Rosa Chacel desgrana en su prosa un regalo impagable: el conocimiento, la riqueza de su experiencia. No quiero olvidar que ese regalo que deposita en nuestras manos es, además, una ofrenda. Orgullo y humildad de nuevo. Así debemos tomar su obra. Y merece la pena el afán de dar una respuesta afirmativa a esta entrega sin límites.

Como ya se habrá adivinado, si se han leído entre líneas las páginas precedentes, también el proceso de mi encuentro con la obra chaceliana atravesó por algunas de estas fases de resistencia. Fe e inocencia desertaban a veces o no acudían a las llamadas. El descubrimiento de su deslumbrante claridad la tornaba oscura e impedía, en ocasiones, el avance. Su lentitud prohibía los relojes. Y en el camino hacia ese conocimiento prometido no podían evitarse pendientes y cuestas empinadas, curvas muy peligrosas. Rosa Chacel ponía, además, en entredicho la tentación de los atajos. Ese era el camino que Rosa invitaba a recorrer con la melodía de su escritura. Pero una vez en él, una vez aceptado el compromiso de la necesaria correspondencia —que es el primer puente que nos tiende, el primer presente que nos hace— los momentos de tensa fatiga, de desaliento, se vieron recompensados con el premio de muchos sotos llenos de donaire, de valles nemorosos e ínsulas extrañas; por el recreo de cenas que enamoran: la intensa alegría en el hallazgo de la tan anhelada soledad sonora.

Ese camino, por el que tan diestramente nos conduce Rosa Chacel, es un espejo. Quizá no se parezca demasiado al que se propuso mostrar Stendhal al hablarnos de su arte novelístico, pues en el reflejo que busca Rosa Chacel no contemplamos únicamente un modo de vida o unos seres cuyo encanto y heroísmo nos hechizan, permitiéndonos descansar en la inmovilidad exaltada que provoca todo ideal: un deseo sosegado que sabemos cumplido, desde el principio, al doblar la página final de la novela. El espejo de Rosa es muy otro: lo pone frente a nosotros y nos obliga a mirarlo, implacablemente. Da miedo esa mirada —Dorian Gray no somos todos, pero ¡cuánto nos parecemos!—, esa mirada que nos provoca, que nos incita a vernos mientras nos ofrece el rostro del *hombre cualquiera.* El único, el distinto: el que nos identifica. Una ejercitación dolorosa en la soledad, desde luego, con una incomparable y no menos generosa guía.

Se entenderá ahora con más precisión por qué Rosa optó por el camino expresivo de la novela: era el arma adecuada, pues cabía el método y la libertad suma. De un género extenuado brotaba uno nuevo que no hacía ascos a la confesión ni al pensamiento, y donde, por vez primera, en la extensión total de la palabra, se abría la posibilidad fecundante de la poesía. Tránsito de realidades: lo que ahora se ve es el adentro. Necesitaba Rosa Chacel mucha censura —y Castilla, de donde viene, tiene holguras suficientes—, y un trayecto largo donde ir depositando sus promesas. Feraz ha sido, y está siendo, a pesar de las anfractuosidades del camino, de los baches y de la espera.

Espejos y caminos de la novela moderna, en los que el arduo itinerario enlaza esos mundos, en apariencia escindidos, entre el escritor y el lector: el paralelismo se transforma en convergencia, lo separado se junta y com-



plementa. El lector, al fin, significa, se le categoriza como ser actuante que alcanza una magnitud desconocida en la novela tradicional. Es nuestra deuda con la novela moderna: este acto de enervado erotismo, de correspondencia intelectiva. Un juego de espejos donde la construcción paradójica ilumina un sentido perdido, quizá sólo olvidado: el signo palpita de nuevo y, en la misma cifra del enigma, vislumbramos por un instante único la transfiguración radiante del misterio. La prosa barroca de Rosa Chacel conjuga con tal maestría sensualidad y abstracción —carnal conocimiento— que, al fin, los ojos del alma ven, o como mejor escribió sor Juana Inés de la Cruz:

> Tengo entrambas manos ambos ojos
> y solamente lo que toco veo.

Y ven, aquello que tocan —la palabra—, con privilegio. La ficción es ya un hecho donde, inevitablemente, la idealidad —que no la Idea— ha dejado de ser ejemplar: cada uno de nosotros —los que leemos— somos héroes sin modelo previsto. La libertad resuena trágica en cada letra escrita: estamos solos en la selva de la verdad de esta nueva literatura. Literatura y verdad, conquistando el terreno, no sé si ganado o perdido, de la vida. Realidades ocultas cuyo tesoro Rosa Chacel ha osado desentrañar: revelar. Esta es su estirpe, el espacio en que se mueve. Su pertenencia y su legado.

Altiva humildad de quien se siente destinada a buscar un camino de salvación —y de perfección— en su propia circunstancia. El destino para Rosa Chacel, que lo aprendió en el más genuino Ortega, es un acto de libertad responsable. Un imperativo de la libertad. Y, justamente, es en la obediencia a ese destino donde hallamos su humildad; su orgullo, en la voluntad indomeñable donde espejea la razón divina cargada de sinrazones. A partir de aquí la incógnita de su paradoja puede ser despejada: la sierva del Señor concibe el Verbo, afirma su plenitud en el fiat..., pero quiere comprender a la luz de la razón y no a ciegas. Extraña fe, extraña también inocencia. En *Estación. Ida y vuelta* sobrevuela extendida la mano del ángel anunciador. En esta novela estrafalaria, como ella misma la ha calificado, purísima y difícil de leer, alborea la iniciación de un cumplimiento. Rosa permanecerá fiel a su estación fecunda a lo largo de toda su vida. Pero ocurre que la vida es una ida, una andadura y un viaje que se manifestará, trascendida en cada vuelta, ya templo de la escritura, donde se estrechan los contrarios y se abren, consumados, todos los posibles. Regreso a la estación primordial siempre: tangencia de la vida y de la muerte. El círculo chaceliano se cierra con este amoroso anillo de esponsales. La clave de su obra.

El círculo que construye Rosa Chacel en cada una de sus novelas y en el conjunto de su obra, naturalmente, quiere ser perfecto. No siempre lo

es. Y, en algunas ocasiones, la humana imperfección salta a la vista. Somos hombres y jugamos con cosas de hombres. Ello no debe ofuscarnos a la hora de emitir un juicio sobre su obra. Bien dice Octavio Paz que, entre los poemas de cualquier poeta, son muy pocos los que podemos marcar con el sello de la perfección, los que resisten esa prueba final. También Aleixandre dejó escrito que no importa que se borren esas palabras si otros las heredan. Grave ineptitud sería desautorizar una obra por no alcanzar la totalidad absoluta del paraíso, su fiel reflejo. Seguramente quisieron conducirnos a él, elevarnos hacia esa perspectiva suma, como la llamó con exactitud Ortega...; y si logran la altura que nos levante por encima de las bardas de nuestro particular corral, podemos darnos por satisfechos. Rosa Chacel consigue casi siempre que nos crezcan alas. Sólo que su paraíso de agua ideal, como el de cada hijo de vecino, se afinca en la tierra. En la tierra y en una Realidad que hay que escribir con mayúscula. De ahí partimos. Lo otro, hacia donde vamos, es el espejismo a que la sed nos arrastra. Podemos alcanzarlo en algunos momentos.

La meta que Rosa Chacel se propuso al iniciarse de manera categórica en la novela, suponía un reto tan novedoso en nuestra literatura —sin excluir su parentesco, una cierta paternidad, con Unamuno— que incluso experimentando como posible su realización ya en su primera novela, iba a enfrentarse con no pocos obstáculos. Si a esto sumamos la crisis de soledad y aislamiento literarios que atravesó durante largos períodos del exilio (un exilio muy suyo, que cuadraba bien con su carácter, y que no le impidió seguir trabajando con el mismo tesón, pero sin los apoyos —u oídos— necesarios que, para el escritor, son sustento), entenderemos que se viera obligada a una reconcentración sobre sí misma, no a un repliegue, si aspiraba a sobrevivirse. Esa reconcentración no ha dañado su obra, pues es la parte más esencial que la constituye. Cuando Rosa parte hacia su largo viaje americano, su mundo novelístico había evolucionado y madurado tras las *Memorias de Leticia Valle* como para fructificar en una obra maestra. *La sinrazón* lo es, sin duda, pero se advierte un temblor en la armonía final del conjunto. Es el temblor del yo literario, en sus soledades solo. El yo de Rosa Chacel como creadora, obsesivamente presente, y no el de Santiago Hernández, cuya soledad y confesión, cuya escritura resplandece en la novela, y son su gloria. Resultaría inútil lanzarse a una especulación gratuita sobre lo que hubiera debido significar esta obra magna en el caso de que Rosa hubiera contado con un entorno literario adecuado y estimulante, con el aliento y la perspectiva que el intercambio ofrece. Rosa Chacel era entonces una voz clamando en el desierto. Podía sentir la cercanía de los experimentos europeos, en concreto del *nouveau roman* francés: nueva novela en la que ella se había ejercitado de manera original desde sus co-



mienzos vanguardistas, confirmando ahora una sincronía temporal... No obstante, le faltó el contraste en su propia lengua, la acogida en su ámbito natural. Sabía que no estaba errando, que el camino era continuable, pero sus campos castellanos quedaban distantes, y se refugió, serenamente, en la extensión silenciosa de la pampa argentina. Silencio fue y no eco. Esta falta, esta falla, sí perjudicó el ir haciéndose de la novela: se acusa la soledad literaria, pesa. No existe el abono que hubiera recibido del contacto y que, en cierto modo, aísla la novela. Por ello, *La sinrazón* arraiga con fuerza en las primerísimas raíces chacelianas, se concentra en ellas casi compulsivamente; y es lástima que este aferrarse con uñas y dientes, al no divisar los horizontes del presente, entorpezca su vuelo. Un vuelo que presentimos en muchas páginas como majestuoso, y que se divisa en los cuentos. Esas pequeñas delicadezas poéticas donde Rosa explaya un sintético ejercicio simbólico cruzado de dualidades complementarias y paradójicas y, que de ninguna manera podemos considerar como una obra menor. Tal vez la brevedad de los textos, el marco en que se desarrollan, hayan permitido la movilidad de que se ve privada *La sinrazón,* y que la hiere en su mismo núcleo: el compromiso de Rosa Chacel con respecto a los fines de esta novela; la exigencia de dar con ella una respuesta definitiva a Ortega.

Lo cierto es que podemos observar que cuando comenzó a tener el contacto que necesitaba —y el reconocimiento—, cuando su voz fue escuchada con la atención que requería, su obra se animó con una savia fresca, sin tener que pagar el tributo de ninguna renuncia. Siendo ella misma. Brotando de su inagotable fuente interior. La *Trilogía,* como evidencia de la salida de una crisis de creación, entra en ese apartado donde la vitalidad se recobra y el temblor desaparece sin dejar apenas poso... Rosa Chacel escribe como siempre escribió, libre; toca los mismos asuntos —aunque en *La sinrazón* haya vertido los más graves: su confesión más desnuda, su tragedia más honda—, pero escribe sin miedo, incorporada al ámbito de su lengua, pese a que se le interpusieran otro tipo de dificultades. El lector recibe con agradecimiento esa alegría; y entonces la perfección perseguida se roza, los tiempos se conjugan en pasajes de imponderable altura. Los defectos de la obra chaceliana, tristemente, obedecen a mordazas coyunturales, más que a otras cuestiones de tipo técnico que ha sabido resolver con probada inteligencia.

Francisco Brines nos ha confiado en sus versos clarividentes las dudas que todo escritor padece en su palabra, para terminar afirmando que, en su humana imperfección, y hasta en el olvido, dan prueba inequívoca de la verdad, y así nos sirven. No me resistiré al placer de evocar unos fragmentos de su poema:

No tuve amor a las palabras;
si las usé con desnudez, si sufrí en esa busca,
fue por necesidad de no perder la vida,
y envejecer con algo de memoria
y alguna claridad.

(...)

Hay en mi tosca taza un divino licor
que apuro y que renuevo:
desasosiega y es
remordimiento;
tengo por concubina a la virtud.
No tuve amor a las palabras,
¿Cómo tener amor a vagos signos
cuyo desvelamiento era tan sólo
despertar de la piedad del hombre para consigo mismo?
En el aprendizaje del oficio se logran resultados:
llegué a saber que era idéntico el peso del acto
que resulta de lenta reflexión y el gratuito.
Y es fácil desprenderse de la vida, o no estimarla,
pues en la desdicha tan valiosa como en la misma dicha.

Debía amar las palabras,
por ellas comparé, con cualquier dimensión el mundo externo:
el mar, el firmamento,
un goce o un dolor que al instante morían;
y en ellas alcancé la raíz tenebrosa de la vida.
Cree el hombre que nada es superior al hombre mismo:
ni la mayor miseria, ni la mayor grandeza de los mundos,
pues todo lo contiene su deseo.

(...)

Mirad al sigiloso ladrón de las palabras,
reptan en la noche fosca,
abre su boca, y está mudo.

Ladrones de palabras: Prometeos del fuego originario, tejiendo el Verbo con hebras de amor y aun de devoción, para mostrar un indefinible retrato de la vida. Hay quienes eligieron este oficio primoroso y delicadamente inútil, que es memoria de la humanidad toda, conciencia del existir. «Magia de la obra viva» dio por título a otro poema Luis Cernuda, quien dejó bien sentada la frase del sabio «carácter es destino». Y sí, quizá lo sea. Rosa Chacel pertenece a esta raza de escritores creyentes y por eso una ráfaga de eternidad estremece sus palabras, las que parecen regresar desde el origen: la fe en el acto creador que nos va haciendo lo que somos: esta especie animal llamada hombre.

Esperanza Rodríguez



Apunte sobre Rosa Chacel

El vigoroso bacilo de la taxonomía afecta al analista literario en la misma medida que al entomólogo. En la pretensión de que discernir, separar y clasificar son las herramientas exclusivas del conocer, el analista apura su caletre buscando la comprensión del fenómeno que observa.

Nos venimos reuniendo estos días para tratar de comprender mejor a un grupo literario. Y en esta mesa redonda, en concreto, parece que estamos analizando un subconjunto específico a partir de su orden, familia y género: las damas del 27.

El clasificador ha cedido, en este caso, a la división por géneros. El rasgo pertinente es la diferenciación masculino-femenino. Y eso es algo que, ya en sí mismo, empieza a parecer problemático.

En el caso concreto de Rosa Chacel, especialmente. Creo poder afirmar que un lector atento no podría determinar en la mayor parte de la obra de Chacel si está ante un autor o ante una autora.

Toda generalización es sospechosa. Pero si nos atenemos a esa antigua asimilación según la cual el sexo es exterior y el erotismo interior, habrá que empezar por admitir que, interiormente, Rosa Chacel es tan hombre como el que más. Y esto sí que es pertinente, porque afecta de un modo pleno a la génesis del trabajo de dicha autora.

En efecto, como ella misma ha declarado más de una vez, el motor de su trabajo es lo erótico. Ese impulso tiene las mismas características que el deseo. Es deseo. Es movimiento que busca apoderarse de algo. Hacerlo suyo. Poseerlo.

Humano, demasiado humano.

Mientras Ortega escribe *La deshumanización del arte*, Rosa Chacel está regresando de Italia con su primera novela debajo del brazo: *Estación. Ida y vuelta*. Acaba de concluir un experimento narrativo insólito por su originalidad y por su capacidad generativa. Es una labor gestada a partir de una manifiesta voluntad de estilo, de una apuesta o de un compromiso íntimo. Es un trabajo tan nuevo para su tiempo que en ese instante produ-

ce perplejidad. Y no estamos hablando precisamente de una época corta de vuelos imaginativos ni cicatera en cuanto a las aventuras estéticas. *Estación. Ida y vuelta* es una novela geométrica y óptica, dos condiciones que, a partir de ese momento germinal, serán permanentes en la obra de Chacel. De esa estación arranca el tren estilístico de su autora, que pone en marcha un sistema narrativo compuesto de unidades engarzadas entre sí, unidas como vagones y arrastradas por una fuerza común. Es una estructura con dos condiciones: variedad y dinámica. Y con un rumbo: la concentración, la convergencia. Este modo de escribir, a partir de secuencias encadenadas, es análogo al de la técnica cinematográfica. La unión entre esas secuencias o eslabones es lo que está determinando la categoría del relato. Y suele ser de índole interna.

Es curioso que esta obra se esté acabando de escribir al mismo tiempo que *La deshumanización del arte.* La cosa se está formulando a la vez que se está produciendo. Pocos años después, a lo largo de una conversación, Ortega le preguntaría a Rosa Chacel sobre su modo de trabajar, y la novelista, ante la imposibilidad de explicarlo con total claridad, hizo que el filósofo se contestara a sí mismo: «Bueno, bueno, ya comprendo. Usted ve una cosa y se echa a nadar, y llega».

Es ese impulso lo que antes calificábamos como erótico y lo que inunda o empapa de erotismo la obra de Chacel. Desde luego, no se trata de un erotismo simple, de primer grado. Es un tejido referencial, más bien; referencial y sensorial. Un permanente arrebato.

Tal vez parezca un punto paradójico esto de reunir conceptos como deshumanización y arrebato. En cuanto al primero, hay que decir que no es particularmente preciso. En el caso del estilo de nuestra autora, convendría decir mejor «aparentemente des-sentimentalizado». Es este un terminacho un tanto abrupto, pero me parece que resulta mucho más ajustado. La constancia estilística de Chacel, su fidelidad para consigo misma, no tiene fisuras. Siempre —siempre— ha escrito de la misma manera, y ha tenido por ciertos los mismos (y muy pocos) principios generales.

En cuanto a lo del arrebato, hay bastante más que hablar. Oliver Asín escribió un centenar de memorables páginas para demostrar que el origen de esta palabra había que buscarlo en el nombre de los conventos militares musulmanes, de las rábidas o *ribats.* Esa llamada a las armas, ese movimiento completo que no admite dilación, ese ser arrastrado, ése es el impulso erótico que arrastra los vagones o los eslabones o las secuencias. Y eso es lo íntimo, lo interior. Lo eterno-interno. El campo de juego que ha seleccionado Chacel para desarrollar su obra. Su conocida aversión al relato puramente descriptivo está en concordancia con esa voluntad de desentrañar (etimológicamente, si quieren ustedes), de deshilvanar primero —en

un proceso de gestación que dura mucho tiempo— para tejer después. Análisis y síntesis, envueltos ambos —o teñidos— de referencias, de alusiones, de ecos que se preguntan y se responden alternadamente, casi de un modo orquestal.

Y óptica. La condición visual de la prosa de Chacel me parece que es incluso más marcada que en el resto de los miembros de su grupo literario. La luz desempeña un papel preeminente en su obra, así como el color. Y desde luego, no se trata de un vacío juego simbólico, sino de una modulación permanente de la realidad *vista,* por la que ésta contrasta con la realidad *pensada,* los dos planos terminales —y, en muchos casos, alternativos— del estilo de esta autora.

Estación. Ida y vuelta será considerada algún día por la crítica como la primera novela del *nouveau roman.* He ahí un trabajo apasionante para una tesina. El análisis estructural y estilístico de esta primera novela todavía tiene que deparar notables sorpresas, y se verá que las líneas generales de su planteamiento están explorando las misma selvas que colonizará más tarde el movimiento francés. Su condición pionera es asombrosa, y no sólo por el experimento en sí, sino también por lo terminante y lo definido de su propósito. Es una obra en la que se aprecia con claridad el «propósito», el plan. No es ya una fantasmagoría, uno de esos experimentos de salto en el vacío que, hasta muy poco antes, habían venido practicando los prosistas jóvenes de su tiempo. Es un experimento útil, y lo es en varios sentidos. En primer lugar, para la propia autora, que encuentra ahí los contornos de su sombra. Y después, porque señala un camino practicable para aquellos que buscaban nuevas vías de expresión artística y literaria.

Si me he detenido tanto en esta primera novela de Chacel es porque me parece esencial para comprender el resto. Ahora ya sólo queda espacio para referirme a la obra maestra (hasta ahora) de Chacel: *La Sinrazón.* Se trata de una novela que ha sido, por lo general, poco y mal leída. La complejidad, el sistema de referentes, el propósito, la estructura argumental y el trabajo estilístico de esa pieza requieren un empeño crítico de mucha envergadura cuyas dimensiones no caben, desde luego, en estos breves minutos. Se trata de una novela consistente, de una obra literaria con todas sus consecuencias. Debiera ser lectura recomendada para quienes están próximos a concluir sus estudios filológicos, entre otras razones por la abundancia y la riqueza de recursos literarios que se contienen entre sus páginas.

Después de cumplir los setenta y cinco años, el vigor narrativo de Chacel la impulsa a emprender la redacción de una trilogía. Un trabajo que se concibe inicialmente como una suerte de biografía colectiva de los chicos de antes de la guerra. *Barrio de Maravillas, Acrópolis* y *Ciencias naturales* componen, en efecto, un cuadro o un gran fresco de una manera de ser



social, intelectual y sentimental. Aquí es donde el sistema de referentes adquiere sus máximas dimensiones. Aquí es donde los hombres y las mujeres se contestan a las preguntas que se formularon a sí mismos muchos años atrás. La capacidad elusiva de Chacel, que salta con toda naturalidad sobre el gran tajo de la guerra civil, sólo encuentra parangón con su capacidad alusiva, siguiendo una historia secreta que se convierte en apasionante para el lector paciente y en sabrosísima para el conocedor de su obra.

Pero esto no acaba aquí. A sus noventa y dos, Rosa sigue escribiendo sin conocer la decadencia. Y sus amigos sabemos que todavía le queda un buen puñado de flechas en la aljaba...

Alberto Porlan





Benjamín Jarnés y su teoría de la novela

Benjamín Jarnés es el mayor representante de la novela estilística, una de las direcciones de la literatura deshumanizada. Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Max Aub y Corpus Barga, entre otros, intentaron la búsqueda de una nueva literatura, coordenada con las inquietudes europeas de su tiempo. Intento fracasado. Antes Unamuno, *Azorín* y Pérez de Ayala habían abierto nuevas vías al futuro de la novela. El camino se cerraba a la modernidad y después de la guerra, la novela volvía a los métodos anticuados del siglo XIX.

Hacia 1934 la literatura española se debate entre dos polos enfrentados, la corriente estética y la corriente comprometida. En las revistas *La Gaceta Literaria* o en *Revista de Occidente* habían convivido los dos grupos. Pero hacia 1934, como un preludio estético del enfrentamiento civil de 1936, los dos polos se distancian y dirimen con la pluma y con la lengua sus diferencias.

En enero-febrero de 1934, aparece el número uno de la revista *Literatura*[1]. Sin manifiesto o carta de presentación, la página inicial, firmada por Benjamín Jarnés, es un artículo que titula «Ejercicios». Es un fino análisis sobre la producción de la literatura española en aquellos días. Al principio de su trabajo habla de los libros de viajes y distingue a los escritores que informan, reporteros o geógrafos, y a los escritores que sólo hablan de ellos, que hacen libros de escritor.

Luego Benjamín Jarnés centra su artículo y escribe sobre la politización de la época, denunciada ya en otras revistas como *Frente Literario* (de curioso nombre guerrero), también de 1934. Jarnés critica la limitación de horizontes a que lleva la política; ésta socava la literatura y la utiliza. Denuncia el empobrecimiento espiritual a que conduce tal situación, solapada o manifiesta: «Gran parte de la producción literaria de estos días viene padeciendo un fuerte amago de fiebre política que contribuye a reducir

[1] Literatura, *revista bimensual, aparecida en Madrid en 1934, publicó seis números.*

dolorosamente el campo donde libremente debieran circular las ideas». La fiebre política es una enfermedad social. La politización es una hipertrofia que invade otros espacios de la realidad, un desequilibrio que amenaza a la misma libertad. Especie de locura que rompe la normalidad de la vida cotidiana. Hablamos de politización y no de compromiso político, imprescindible. La politización es la inflación de la política, vacía, peligrosamente, de contenido. La politización, enemiga de la estética y del pensamiento, es retórica y vana. Desdeña la palabra y la metáfora, pero cae en la palabrería.

La crítica de Jarnés se afila en ironías cuando escribe: «Pronto será mucho más difícil leer un libro que escribirlo». Tal es la confusión. La intencionalidad, el descaro, el oportunismo, la venta de ideas salvadoras, denuncias, desengaños, consignas, condenas, todo se sirve a bajo precio.

El escritor aragonés critica la confusión de los géneros de pura invención, que deben estar más alejados del retorcimiento político: «Géneros literarios que podrían parecer exentos de toda epidemia momentánea, sufren de la misma estrechez y del mismo espíritu de combate». El malestar de la literatura no sólo se manifiesta en el artículo o en el ensayo, géneros más propios del debate. La fiebre política alcanza a todos los géneros, incluso a la novela, el más lúdico e inventivo, el más vital: «La misma novela no suele ya escribirse para poner en evidencia un fragmento de vida de éste o aquél sino para machacar el frente opuesto».

Jarnés denuncia la peligrosa polarización de los españoles que los llevaría al desastre y a la lucha fratricida de 1936, polarización no sólo política, sino también artística y literaria.

Se habla, o no, según la ideología, del compromiso de los escritores. Pero el escritor ni es un esteta inmaculado en su urna de cristal, ni un comisario político. Ambos excesos son detestables. Jarnés denuncia la tendenciosidad política de aquellos días —ya un preludio de la guerra civil— donde la novela perdía la sustancia artística, vital, para ser un medio utilizado, un subgénero sin identidad al servicio de la propaganda: «Así queda la novela convertida en panfleto, en tratado de estrategia, en colección de arengas y sucesos vistos por un solo costado».

El cartel, el pasquín, eran medios directos, baratos, utilizados como propaganda al servicio de la literatura o de la política. Utilizar la novela como panfleto, ideología sin estética, era una grave usurpación. La novela, sea de tesis o poemática, ideológica o estética, es primeramente novela o no lo es. El panfleto, un arma cargada de presente, busca la rentabilidad rápida de la propaganda. No es una literatura con futuro, ni le interesa. Al servicio de la política más urgente sacrifica la estética por la praxis inmediata. Jarnés, representante de la novela poemática temía la usurpación del panfleto, no la oposición de una literatura comprometida, como necesa-

rio equilibrio, sino la destrucción de la misma novela aniquilada por arengas demagógicas. La literatura deshumanizada era la modernidad frente al realismo periclitado, un avance inseguro frente a la tradicionalidad establecida. Frente a Jarnés, experimental y poemático, Arconada volvía a conectar con la tradición y el realismo (ahora social). La revista *Octubre*[2] donde se corona a Stalin como a un gran escritor, es un claro paradigma de literatura politizada, convertida en pasquín de propaganda y panfleto ideológico.

Hay una literatura envenenada, escrita con la lengua, a veces con la pluma, en las tertulias de café, en las capillas de los periódicos, en las trastiendas de las editoriales. La clase intelectual abandonaba la cátedra o los libros por el parlamentarismo hueco o el mitin callejero. La vida cultural perdía su sustancia propia y se politizaba. Unamuno, Ortega o Azaña intentaban regenerar la política enraizándola en los problemas nacionales. Pero había surgido la politización como una excrecencia desmesurada, la descalificación del contrario como sistema, el chismorreo, la pacotilla. El primer tercio del siglo XX fue una época creadora que se consumió a sí misma. Los vanguardismos crearon y destruyeron en muy pocos años todo el universo real y posible. La poesía pura fue un refinamiento de Juan Ramón (y Valéry), apenas una flor de temporada. La generación de 1927, que tanto debe a la vanguardia, sacrificada en las grandes guerras literarias, elevó el valle a cima inalcanzable. Contra la pureza exagerada de la literatura, parecía inevitable la revolución[3]. Así lo entendieron, entre otros, Alberti o Arconada.

Toda poesía es revolucionaria. Toda poesía, creadora, nueva. La estética o la comprometida. Jarnés o Juan Ramón, eran tan comprometidos en su estética nueva (y también en su compromiso político) como podían serlo Alberti o Antonio Machado. Huidobro o Neruda, podían ser ejemplo de dos éticas estéticas que en el fondo coincidían. Jarnés era un hombre de letras y le desagradaba la vulgarización de la política, la caída de algunos compañeros de pluma en la más artera demagogia. Reclamaba exigencia intelectual y responsabilidad cívica.

En el panorama literario convivían tres generaciones: los hombres consagrados del 98/modernismo, maestros pero ya no activos creadores de la transformación; el grupo del 27, ya maestros o todavía ejecutores de los cambios estéticos; y la nueva generación de 1936, que hacia 1934, daba sus primeros pasos en revistas como *Literatura, Frente Literario* o *Cruz y Raya*. La poesía pura había muerto en su capullo de seda antes de ser mariposa (crisálida juanramoniana). La literatura deshumanizada no se abría camino entre el público. La literatura comprometida, impura[4] todavía no había encontrado la inspiración histórica que le proporcionaría la guerra civil. Hacia 1934 la literatura parecía empobrecida, mientras germinaba

[2] Octubre, *revista de escritores y artistas revolucionarios, aparecida en Madrid durante los años 1933-1934, publicó seis números.*

[3] *Véase el interesante libro de Juan Cano Ballesta:* La poesía española entre pureza y revolución 1930-1936, *Gredos, Madrid, 1972.*

[4] *Sobre el tema véase el manifiesto de la revista* Caballo verde para la poesía, *Madrid, octubre de 1935, con el título bien explícito: «Sobre una poesía sin pureza».*
La revista Caballo verde para la poesía *publicó cuatro números y cubre el período de octubre de 1935 a enero de 1936.*

la nueva generación. Escribe Jarnés: «Habría que suscitar un careo entre las producciones literarias de estos días. Veríamos así qué elementos verdaderamente recién nacidos, incrementaban la historia literaria después de eliminar toda la pacotilla del momento, todo lo manipulado en redacciones, tertulias de café, pasillos de cámara y otras fábricas de actualidad». Antes como ahora, la literatura, real y perdurable, no es todo lo que se anuncia y se vende. Los intereses creados, la estética o la ideología dominada desde el comercio o la política, pregonan libros y nombres que luego no son. Jarnés, un contemporáneo de la modernidad, sabía que se pregonaba y vendía mucha novela por liebre, amparada por intereses grupales, por políticos o negocios bien ajenos a la buena literatura. No estaba de acuerdo con los postulados estéticos que se vociferaban, ni con los productos literarios que eran la consecuencia. «La novela debe ser un taller de desnudar espíritus. El novelista ante todo es un testigo del mundo. No su juez; algo más que un cronista». Descubrir el alma y la vida ante el espejo de la verdad, requisitos programáticos que ya estaban en Dostoyevski o en Flaubert, no enmascararla frente a la moral. El escritor no está al servicio de la política, ni siquiera de la educación. La literatura como creación es su único compromiso.

¿Cómo ser testigo y no parte interesada o juez? He ahí la difícil ética del escritor, su amor a la verdad por encima de la fácil tendenciosidad. Jarnés era consciente de que como creador su misión era innovar, abrir nuevos caminos a la novela. Ahí estaba su compromiso, estético y ético.

¿Fracasó Jarnés en su teoría y práctica de la novela? No nos atreveríamos a mantener tal aserto. Jarnés, miembro activo de la literatura deshumanizada, era coetáneo de las transformaciones que se producían en la literatura europea. El fracaso, en todo caso, es de la novela española, anquilosada y marginal a los cambios, o de las circunstancias políticas que han contribuido al retraso, tan evidente. De triunfar la tendencia de Jarnés y sus compañeros de generación, de haberla superado, muy otros hubiesen sido los derroteros de la novela española actual, que no acaba por encontrar un sitio propio y de igual en el panorama europeo.

Amancio Sabugo Abril



Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia

En un mundo ruidoso agujereado por la mentira, en un tiempo que sólo echa en falta el Premio Nobel de la muerte para sus estrategas y financieros, hablar de la mujer en el 27, de tradición y vanguardia, de Maruja Mallo, es hacer la historia más despojada de nuestros exilios. Un proyecto vital sorprendente y único arrancado por la crueldad subvencionada de la peste parda.

Sólo podemos entender verdaderamente esta tentativa rescatando para nuestra historia una memoria sepultada bajo el padecimiento del olvido y del silencio. El silencio como mordaza para evitar los efectos devastadores de la verdad. Había que matar del 27 al 39. Eso no fue; no existió. Un engendro incomprensible. Lorca callado de verdad. Silencio opuesto al de Wittgenstein: ese silencio puro o puro silencio que no miente. Y por esto tenemos que intentar abandonar en el estudio de esta época, única de nuestra historia, aquellos tratamientos tendentes a convertirla en un obligado expediente arqueológico. Porque lo que se mató con la guerra civil no fue sólo la increíble aproximación lorquiana a pensar la vida en su totalidad de otra manera (por eso lo odiaban infinitamente)[1], sino ese ambiente frentepopular mezclado, desconcertado, conflictivo, confuso, pero en el que alumbraba algo indefinido que hacía temblar a los novios de la muerte.

La biografía de Maruja Mallo tiene las marcas de tantos y tantos y el denominador común: el exilio. Unos volverían, los más desaparecerían lejos. Moreno Villa o Cernuda podrían ser un símbolo de los segundos. Alberti o la propia Maruja Mallo lo podrían ser de los escasos primeros. Regresaría a España en 1965. Había nacido en Vivero, cerca de Lugo, en 1909, y lo que inmediatamente destaca en su biografía es su precocidad y la precocidad de su éxito. Por tanto, cuando Moreno Villa en *Vida en claro* cuenta a propósito de su pasión cubista, «asistí a las clases libres del pintor

[1] *Así lo plantea Juan Carlos Rodríguez en su aún inédito* Lorca y Falla.

Moisés en el Pasaje de la Alhambra, donde acudían Dalí y Maruja Mallo entre otros. Allí dibujábamos desnudos, pero sin dirección de nadie», debemos comprender que Maruja Mallo tendría 15 o 16 años. Cierto que el cubismo era ya algo lejano desde que Picasso y Braque fuesen dados a conocer por Kahnweiler, pero no tanto como para no despertar seriamente a la pintura a un hombre como Moreno Villa con 37 años o a una jovencita prometedora. Termina sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1926, el mismo año en que se funda el centro cultural Lyceum Club Femenino, cuando cuenta 16 años y ya anda sin sombrero y zascandileando por los barrios bajos y las verbenas. No deja por eso de visitar el Museo del Prado, oír a Eugenio d'Ors, observar a los viajeros en la Estación del Norte, o acercarse a casa de Valle Inclán o a la tertulia de Artiz, director de la Filarmónica de Madrid. Ortega y Gasset descubre a la nueva pintora, «una verdadera primavera nueva en el aire de Madrid» en palabras de Ramón Gómez de la Serna[2], le da cobijo como viñetista en la oficina de la *Revista de Occidente* y se organiza su *primera exposición* en Madrid, en mayo de 1928: 10 cuadros y 30 estampas. La calle es el tema fundamental, el pueblo de esa calle que toma como pretexto mitología y santos para divertirse colectivamente. Además de los temas populares presenta aeroplanos, barcos, trenes, figuras y elementos de deporte (como la raqueta de su amiga Concha Méndez o a la propia Concha en bicicleta), el cine y máquinas y maniquíes en el resto de los cuadros. Sin proceder ni de las revistas ni de las exposiciones de París, traían su mensaje de modernidad. Es cierto que la pintura de Maruja Mallo había nacido en esa fiesta popular de la romería de la pradera de San Isidro, de ese panorama de color y bullanga que ya plasmara Goya a finales del XVIII (y no lo comento sólo por el cuadro que de Concha Méndez en plan «maja» pintó Maruja)[3]. Claro está que a cambio de los elementos cortesanos, ahora desaparecidos, esa pintura contaba con la cinemática. Y es que no hay que olvidar que ve nacer todos los inventos del siglo, que nace ella misma en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo, etc... Así que no es sólo la farsa alegre de la fiesta verbenera lo que está en los cuadros de Mallo, no sólo los elementos «folklóricos», sino también raquetas y cuerpos de maniquíes rotos para llamada al gasto propio de la modernidad: manos tiesas para guantes de fantasía, piernas para medias de seda y cabezas para bufandas, peinados o diademas. Una pintura enormemente colorista realizada con la luz del patio al que daba su habitación, esa luz de laboratorio propia de un estudio cinematográfico[4].

Tres son los puntos sobre los que vamos a apoyar nuestra escueta aportación, justo los que dan título a este Congreso:

[2] Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos. *Aguilar, Madrid, 1990, pág. 661.*

[3] *La alusión a Goya no tiene nada que ver con el tono con el que Maruja Mallo ironizaba con todo el mundo a propósito del comentario que la madre de Concha Méndez hizo al ver el cuadro en que Maruja había pintado a su hija con mantón de Manila, reclinada en un sillón, libros con portadas de colores a los pies y fondo con terraza de cipreses. Ese cuadro fue apuñalado por la familia de Concha en venganza por la vergüenza de su fuga.*

[4] *Para esta época de juventud es muy interesante el libro de Paloma Ulacia Altolaguirre* Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas. *Ed. Mondadori, Madrid, 1990.*



1. Tradición, es decir, la ideología dominante social o pictórica. La ideología imaginaria visual pictórica en estos años estaba formada por un conjunto que comprendería el figurativismo naturalista, las variantes del pseudoimpresionismo, las variadas riberas del simbolismo, el luminismo de Sorolla o el realismo a lo Zuloaga.

2. Vanguardia[5], pero no como vanguardia o vanguardia de la vanguardia, es decir, no como París (ese espacio mítico, esa asamblea internacional de artistas apátridas), sino como movimiento y como idea. Porque la vanguardia de los años 10 al 27 no es la misma que la de los años 30 cuando irrumpe en ella Maruja Mallo. Esta vanguardia ya tenía *conciencia* e *historia.* Quiero insistir en este aspecto antes de pasar al punto 3, y en los elementos que diferencian la vanguardia de los años 30 al 39 con respecto a la situación anterior:

2.1. La vanguardia ya no es una «rareza antropológica». Ya se ha incorporado como lugar común a la cultura visual no sólo de las minorías cultas sino de la cultura de masas.

2.2. De ser simplemente una alternativa al lenguaje plástico vigente (vanguardias anteriores), la aparición de alternativas artísticas de directriz política genera una nueva confrontación inédita en el campo de las artes plásticas. Con varias precisiones: a) es cierto que estas nuevas directrices no pasan apenas de la formulación progresista o el debate, pero se trataba de un proceso abierto, b) la totalidad (con una excepción) de estas alternativas se produce en medios intelectuales y artísticos de la izquierda, c) mientras el compromiso social y político en la literatura se remonta a comienzos de los años 20, el artístico plástico se desarrolla ahora, d) se aprecia a lo largo de los años 30 cómo los grupos se sienten obligados a autodefinirse (manifiestos), e) los movimientos van adquiriendo una mayor permanencia: por ejemplo, GATEPAC[6], Barraca, ADLAN, etc... Estos *síntomas* son hechos de lo que decimos.

2.3. Si la vanguardia se movía en los planos retórico y real (mercado, público, difusión), en los años 30 se abre con la República un proceso de carácter cualitativo por el que se pretende sustituir la vieja ideología artística por un nuevo lenguaje que sirviese de patrimonio al Nuevo Estado, independientemente del tipo de público que pudiese acabar generando la oferta. Aunque la vanguardia fuese, en palabras de Antonio Espina, «en toda Europa una típica manifestación del espíritu burgués. Nacieron en el ambiente de la burguesía dorada. Sus iniciados eran muchachos ricos que jugaban a ser artistas (Apollinaire, Tzara, Marinetti, etc.) y a veces lo conseguían»[7], el arte pasó a formar parte de un proyecto colectivo, sea *Octubre* con Alberti, *Nueva Cultura* con Renau en Valencia, «El arte y el Estado» (en *Acción Española* con Gecé) y, por supuesto *Hora de España,*

[5] *Evidentemente, éste no es lugar para discutir el término; nos remitimos a Juan Carlos Rodríguez «Poesía de la miseria, miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)». En* La Norma Literaria. *Diputación Provincial de Granada, 1984, págs. 234 y ss.*

[6] *GATEPAC (Grupo de Arquitectos Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Pensemos que éste se convierte en Sindicato de Arquitectos de Cataluña e interviene en los proyectos de municipalización de la vivienda y colectivización de la construcción, así como en la reorganización de la Escuela de Arquitectura y el control sindical de los organismos públicos como futuros promotores centralizados de construcción y planeamiento. Que la Barraca durará del 32 al 37, etc.*

[7] *Antonio Espina, prólogo de* El alma Garibay. *Renuevos de* Cruz y Raya, *n.º 13, Santiago de Chile y Madrid, 1964. Repr. por Edward Baker en el prólogo a* Yo, inspector de alcantarillas *de E. Giménez Caballero. (Ediciones Turner, Madrid, 1975).*

fundada por Gil Albert, Gaya, Duarte, Barbudo y Moreno Villa, bajo la dirección editorial y tipográfica de Altolaguirre[8].

2.4. En los años 30 existe ya una conciencia de que hay una historia de la vanguardia española. Es decir, hay una *tradición* (de la vanguardia).

2.5. La novedad de lenguaje sigue siendo importada y éste sigue siendo fragmentario y poco riguroso, la mayoría de las veces. Pero esto no es lo importante. Lo decisivo es su extensión. Es sabido que en la vanguardia española, según palabras de Bozal «no se perfilan enérgicamente, con precisión, los estilos, los modos que caracterizan a la vanguardia europea; entre nosotros hay, por el contrario, cierto eclecticismo»[9].

¿Podríamos constatar esta generalización, este eclecticismo, en Maruja Mallo? Desde el (¿cómo llamarlo?) poscubismo populista de las *Verbenas* y *Estampas populares* (1928) al especial surrealismo de la serie *Cloacas y Campanarios* (1932), los dibujos de *Construcciones rurales* y las plásticas escenográficas (1936) entre los que hay complacencias evidentes, dejando de lado su última etapa «universo plástico actual donde deseo captar la estructura mecánica del éter», en palabras de la propia Maruja[10]. Es evidente que esa gran mujer en bicicleta *(Figura dèl Deporte)* recuerda inmediatamente *La flauta del pan* de Picasso (1923), que en sus *Cerámicas* («armonías circulares») está ese geometrismo que encontramos en las isometrías (traslaciones, rotaciones y reflexiones) de Escher. Y si nos detenemos ante sus obras surrealistas, observamos las formas espinosas, urticantes de *Cardos y esqueletos* o *Basuras.* Aunque están presentes la tensión ósea y el pulimento típicos de otros surrealistas, encontramos en estos mismos ejemplos el geometrismo aislado que también es característica de Mallo. Estos elementos también están presentes en *Lagarto y cenizas.* En *Espantapeces* encontramos el daliniano paraje solitario que se puebla de cuerpos desequilibrados, atravesados o sujetados —no sabemos— e incluso esa suspensión, esa levitación extraña, onírica, que se constituye en señalización (in)equívoca. *Antro de fósiles* es una exasperación, una suma de motivos. Y el propio espacio parece encuadernado en formas arquitectónicas que nos traen a la memoria a De Chirico. El lagarto y la seta, la osamenta y la herradura. En *Campanarios* encontramos otro motivo: la decapitación que ya había aparecido en obras del período anterior, por ejemplo en las *Estampas.* Este asunto de las decapitaciones requeriría un recuerdo a la correspondencia entre Dalí y Lorca y quizás, en primer lugar, al poema *San Sebastián o la Santa Objetividad* que, según la biografía de Gibson, dejó anonadado a Federico. Pero no tenemos tiempo para ello. Sin embargo, en Maruja Mallo no encontramos otros signos básicos del surrealismo como la superposición de motivos contradictorios, tal vez levemente en *Sorpresa del Trigo.*

[8] *Para cerrar esta cuestión central acudiremos a un especialista imprescindible de este campo de la historia cultural: Jaime Brihuega, que dice: «Socavada la infraestructura de la producción artística y desbordados en su totalidad los planteamientos ideológicos a los que ésta hubiese podido servir de base, a partir de 1936 y hasta el final de la guerra, nos encontramos con un conjunto de fenómenos de cultura visual con una independencia suficiente como para constituir un capítulo aislado de nuestra historia cultural. Carteles, ilustraciones de prensa, murales, albums de dibujos, manifiestos, textos, exhibiciones de todo tipo, etc., producidos durante el conflicto bélico son un conjunto de objetos, sucesos y, más aún, de géneros visuales que requieren para su estudio incluso una metodología propia, tanto para su fase de producción como para su proceso de consumo». En* Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. *Editorial Istmo, Madrid, 1981, pág. 148-149. Cfr. igualmente del mismo autor* La Vanguardia y la República, *Cátedra, Madrid, 1982. Y Miguel Ángel Gamonal llega a decir: «La cultura se transformó en la zona republicana durante la guerra civil en un sustitutivo laico de la Religión». En* Arte y Política en la Guerra Civil Española. El caso republicano. *Diputación Provincial de Granada, 1987, pág. 17.*

[9] *V. Bozal,* Historia del Arte en España. *2 vols. Ed. Istmo, Madrid, 1978, pág. 123.*

[10] *Maruja Mallo, «El surrealismo a través de mi*

Tampoco deberíamos olvidar, entre sus conexiones, a dos pintores: Solana y Regoyos. Solana con su expresionismo de desabrida franqueza e intemperancia, y Regoyos, autor del que aislamos ahora mismo ese relato de viaje que hizo junto a Verhaeren en 1888 por el Norte de España, que apareció como *España Negra* en Barcelona en 1899, con dibujos y grabados. Ellos anotaron el paisaje, un paisaje poblado de funerarias, muertos desenterrados de las fosas comunes, pudrideros de mulas o viejas enlutadas que parece que han asistido a la agonía de Cristo. Y coplillas andaluzas: «En un cementerio entré/ pisé un hueso y dio un quejío/ no me aprietes con el pie/ que soy tu madre hijo mío/ la que a tu cuerpo dio el ser». No nos extraña que Gómez de la Serna dijera en su retrato de Maruja Mallo que el español era el inventor de los rayos X[11]. No hacía falta regresar a los cuadros de Valdés Leal. En la misma línea, aunque mucho más vitalista, podríamos referirnos al tal vez sólo imaginado epitafio de un cementerio andaluz: «El polvo yace aquí de mi querida/ que lo tuvo magnífico en su vida». El final de trayecto es el pudridero real del Monasterio de San Lorenzo y, sin embargo, el libro es de una objetivdad casi notarial, sin advertencias morales[12].

Podríamos situar el comienzo de su obra pictórica entre el nacimiento y la muerte de *La Gaceta Literaria* de Gecé: desde el 1 de enero de 1927 hasta comienzos de 1932. La verdad es que podría elegirse otro paralelismo como ejemplo, pero es que es muy difícil dejar de relacionar las pinturas de Maruja Mallo, fundamentalmente la serie *Cloacas y Campanarios,* con la obra del propio Gecé. No se trata sólo de que *Yo, inspector de alcantarillas* (1928) aparezca con portada de Maruja Mallo sino de que su pintura también parece pertenecer al reino de los epiplasmas de Ernesto Giménez Caballero. «El reino de los epiplasmas: la alucinante comarca de las atarjeas: donde vertían las ciudades (animal, vegetal, mineral, hombre) sus últimas substancias disueltas en fango. Me arrodillé en la linde del reino, como ante una Creación del Mundo, al revés. Ante mí fluía la vida orgánica en su postrer metamorfosis visible, en el postrer reducto de su individualidad. La vida en el final de su vida: en su epiplasma»[13]. Y es que antes, cuando comentábamos algunos elementos diferenciadores de esta segunda etapa de la vanguardia, aunque hicimos alusión, no dijimos claramente que si durante los primeros años de esta etapa era posible la colaboración de los sectores más dispares de la cultura, la creciente politización de la vida nacional favorecida por la llegada de la República, es decir, la participación activa de sectores cada vez más amplios de las clases dominadas, y la definición ideológica y política de las capas intelectuales, hicieron imposible la colaboración con Gecé que, desde su viaje a Italia de 1928, adoptó unas posiciones políticas autoritarias que le convirtieron de hecho en el

obra». En El Surrealismo. *Cátedra, Madrid, 1983, pág. 194.*

[11] *Ramón Gómez de la Serna,* Op. cit., *págs. 661-674.*

[12] *Darío de Regoyos y Emile Verhaeren,* Viaje a la España negra. *José Olañeta Editor, Madrid, 1983.*

[13] *Ernesto Giménez Caballero,* Yo, inspector de alcantarillas. *Ediciones Turner, Madrid, 1975, pág. 29.*



primer intelectual fascista español (con todas las contradicciones que definen su personalidad, de Ortega a Freud pasando por Breton). Y quizá pueda situarse la línea divisoria en el momento en que Miguel Pérez Ferrero plantea en las propias páginas de *La Gaceta Literaria* la pregunta por el concepto de vanguardia y sus implicaciones en la vida social, o sea, a lo largo del año 30. Sabemos que contestaron a la encuesta, entre otros, Marañón, Gecé, Bergamín, Moreno Villa, Chacel, Arconada, Champourcin, Serna, Jarnés, Ramiro Ledesma Ramos y Guillermo de Torre. Y las repuestas a esa pregunta conforman un *Grand Verre* duchampiano abierto a todas las significaciones[14].

Pero, puestos a establecer conexiones, ¿por qué no relacionar la pintura de Maruja Mallo con la conferencia de Aragon «Surrealismo» del 18 de mayo de 1925 en la Residencia de Estudiantes?: «Êtes-vous jamais descendus au fond de ce puits noir...»[15] o con las palabras de Dalí: «Y no sabemos si detrás de los tres grandes simulacros, que son la basura, la sangre, la putrefacción, no se esconde precisamente la anhelada tierra de los tesoros». O con Alberti, por supuesto. Tenemos las palabras de sus «ángeles muertos» en *La Arboleda Perdida:* «Buscad, buscadlos:/ En el insomnio de las cañerías olvidadas,/ en los cauces interrumpidos por el silencio de las basuras,/ no lejos de los charcos incapaces de guardar una nube,/ unos ojos perdidos,/ una sortija rota/ o una estrella pisoteada».

Sería injusto haber comentado, aunque mínimamente, su obra pictórica y no reseñar la fuerza y belleza de los textos teóricos de Maruja Mallo. Y a veces nos ha parecido recordar líneas de ese ensayo inigualable llamado «El pintor de lo abstracto» de Louis Althusser. Dice Althusser: «Cremonini ha proseguido y ha pasado al *vegetal:* el crecimiento explosivo de un bulbo, el largo grito de los tallos mudos, el brotar estridente de una flor, mostrándose en el aire como un pájaro de silencio». O: «El pintor pasó luego a los *animales:* corderos inmóviles, cuyos huesos, al atravesar los cueros, chirrían en la parálisis del movimiento;... bestias despedazadas que yacen entre hombres que amontonan cadáveres de hueso...». Y un par de fragmentos al azar de la propia Maruja: «Por los lugares arrasados, sembrados de fósiles y excrementos, encontraba las huellas impresas en el barro, estampadas a los vegetales desterrados...». O: «Entre las superficies cargadas de elementos despreciados y vagabundos se levantan las levitas espectrales, rociadas de colillas. Las sotanas patean los techos, moribundas rodeadas de calaveras de burros»[16].

3. Y las mujeres. De lo que no cabe duda es de que todo este magma hirviente ya no permite consciente o inconscientemente que la mujer española siga siendo una *raza sentada*[17]. Y ese efecto de largo alcance que las actitudes vanguardistas llevaban aparejadas, al ser infraestructuralmente

[14] *Andrés Soria Olmedo,* Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930). *Ediciones Istmo, Madrid, 1988.*

[15] El surrealismo... Op. cit., *pág. 208.*

[16] *Louis Althusser, «El pintor de lo abstracto». En* Para una crítica del fetichismo literario. *Akal, Madrid, 1975, pág. 79. Maruja Mallo,* Lo popular en la plástica española a través de mi obra (1928-1936). *Losada, Buenos Aires, 1939, pág. 24-25.*

[17] *Son palabras de la sección «Hondero en acción» de la zaragozana revista* Noreste, *n.º 10, Primavera, 1935. Reproducidas por José Carlos Mainer «Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)». En* Homenaje a María Teresa León. *Universidad Complutense de Madrid, Cursos de Verano, El Escorial, 1989.*

vitales asustaban a los poderes fácticos y básicos de la España republicana. Hoy, a la altura de 1990, hay que hacer un esfuerzo para ver esto. Tampoco importa lo articulada, pensada o teorizada que la «cuestión femenina» estuviese. Insistimos en que se trata de una cuestión infraestructural, es decir, vital. «No establezco diferencias entre vivir y escribir», decía María Teresa León en *Memoria de la melancolía,* o en la *Gaceta del Arte* tinerfeña de octubre de 1932, donde se afirmaba que el surrealismo como práctica vital podía ser «una de las primeras piedras que pueden aprovecharse en la ordenación de la nueva estructuración». En este sentido son reveladoras las páginas de Mainer a propósito de la «evolución-maduración» de las escritoras y poetas de la década de los 20 a los 30. Del «Nacimos, pobre espejo de todos sus destellos,/ Para sufrir por Ellos, con la risa en los labios...» del libro *Sembrad...Poesías* de Cristina de Arteaga en 1926, al referido a Dios: «Quiero darte en mi boca ese amor de la tierra/ que no encenderá nunca tu abandono sagrado...» del *Cántico inútil* de Ernestina de Champourcin en 1936.

Así nos encontramos con la mujer entre la tradición y la vanguardia. En 1910 sólo había 21 mujeres universitarias en toda España y serán 345 en 1920. Lo que se dibuja desde estos años hasta el 39 no es solamente la liberación de la mujer y las formas de esa liberación, es decir, el cambio de actitudes de la mujer burguesa o pequeñoburguesa (caso de Concha Méndez, Maruja Mallo u otras), sino la liberación femenina como problema de masa. Si se tratase sólo de las mujeres de la burguesía no habría demasiado peligro. Pero ese aspecto estaba siendo desbordado: Dolores, Nelken, Montseny, María Teresa León, etc., son sólo su símbolo. Por eso no deberíamos reducirnos al ámbito de las poetas, pintoras o escritoras, sino intentar abordar a todas aquellas que influían en la «perversión» de las actitudes tradicionales: mujeres como Antonia Mercé «La Argentina», muerta el mismo 18 de julio del 36, que llevó a París el *Amor Brujo* de Falla (10 años antes estrenado por Pastora Imperio en Madrid), y que en 1928 forma la primera compañía de *ballets espagnols* trabajando con Oscar Esplá o Albéniz. La guerra se encargará de que los «ballets» tampoco fragüen pero, desde 1932 hasta su muerte, todos los años dará sus multitudinarios recitales populares. O la mucho más recordada en nuestros ambientes académicos Margarita Xirgu (1888-1969), sin olvidar tampoco a Carmen Tórtola Valencia (1882-1955), inventora, con sus pseudodanzas de lo exótico, del *kitsch.* Fotógrafa, aficionada a la pintura, amiga de artistas e intelectuales, atrevida. Decía que lo único que una mujer debía llevar en su bolso era una barra de labios y un revólver.

Habría que estudiarlas a todas, pero obligadamente nos hemos quedado sólo con Maruja Mallo. Porque también puede ser un símbolo. Si mereció



de Alberti ese espléndido poema que en julio de 1929 apareció en *La Gaceta Literaria,* titulado «La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo», creo que hoy sigue mereciendo la pena «mirar siempre hacia abajo». A lo mejor, si lo hacemos, terminamos por encontrárnosla junto a las otras y rescatarlas para nuestra historia.

Carlos E. del Árbol y **Ángela Olalla Real**



Una obra de Maruja Mallo





Jorge Guillén y *Night and Death* de Blanco White

Jorge Guillén tradujo entre 1969 y 1971[1] el soneto inglés de José María Blanco White «Night and Death», tan celebrado por Coleridge:

Mysterious Night! When our first parent knew
Thee, from report divine, and heard thy name,
Did he not tremble for this lovely frame,
This glorious canopy of light and blue?

Yet, neath a curtain of translucent dew,
Bathed in the rays of the great setting flame,
Hesperus with the host of heaven, came,
And lo! Creation widened in man's view.

Who could have thought such darkness lay concealed
Within thy beams, o Sun! or who could find,
Whilst fly and leaf and insect stood revealed,

That to such countless orbs thou mad'st us blind!
Why do we then shun death with ansions strife?
If light can thus deceive, wherefore not life?

Esta traducción de Guillén se publicó en 1972, en dos versiones, en la *Obra inglesa* de Blanco White que reuniera Juan Goytisolo en Buenos Aires (Ediciones Formentor, 2.ª: Seix Barral, Barcelona 1974) y figura, aunque con variantes (variantes que como se verá, no son tales, pues se trataba de la versión primigenia) en mi novela *Suroeste* (Ancora y Delfín. Destino. Barcelona 1974, 2.ª Destinolibro, 1980). Pero al ser yo culpable de estas traducciones, del soneto incólume del poeta sevillano que escribía en inglés, por el magistral poeta, y catedrático, vallisoletano, quiero contar aquí la historia del caso, con mayor y mejor detalle, para conocimiento del personal.

Concluyendo a finales de 1968 mi novela citada, mi primera novela, y la que hasta ahora más tiempo me ha costado escribir —acaso por su asu-

[1] En una carta de Jorge Guillén a Ramón Carande (21.Diciembre.1970) desde Cambridge, le cuenta:
«Mi trabajo, durante estos últimos meses, ha sido del todo mi trabajo habitual. Comencé a poner en verso y en soneto el soneto de Blanco White. La versión estricta me resulta muy difícil. (Insistiré. *Es mi costumbre). Espero llegar a una solución suficiente. Dígaselo al joven novelista. ¿En qué estado se halla su novela?».*
Doy esas fechas —1969, 1971— las que van desde la solicitud, al logro (y entrega) de lo solicitado, porque la labor del poeta, como la de todo artista, no tiene tiempo; ni precio.

mida condición histórica—[2] me propuse dar a la misma un adecuado colofón, el de su último capítulo. Trata la novela un episodio extremeño, durante la primera guerra carlista (1836), la vida y muerte de un propietario campesino, hijo de afrancesado, secretario un día de Godoy, narrada en 35 capítulos, cada uno de ellos encabezado por una cita, contemporánea en lo posible o coincidente, en lo probable, con la identidad, la circunstancia o las lecturas de los habitantes de la historia. Y el colofón, desenlace en dos planos, el que pudo haber sido y el que fue, precisaba igualmente, a mi entender, de un apropiado encabezamiento. Me ha inquietado siempre lo que se dijera de la arquitectura del libro, e indudable era que cual cita postrera un soneto como *Misterious Night!...*, no iba a quedar mal. Pero me parecía, acaso por demasiado lógico, el publicarlo en su inglés original. Ni original tampoco el darlo en la versión de Lista, coetáneo sí de los acontecimientos narrados en mi novela, demasiado conocida; soneto que acababa de leer —no me duelen prendas al reconocerlo así— en el tomo VI de los *Heterodoxos* de Marcelino Menéndez Pelayo, donde lo descubrí.

Por lo que me propuse involucrar en el empeño nada menos que a Jorge Guillén. Podía hacerlo. Por ser hijo de quien era (Ramón Carande) me podía permitir el pedírselo. Y también por ser yo, como lo sabía, amigo suyo. Ya en 1952 y para una revista de poesía sevillana *(Aljibe*, n.º IV) le había pedido, y logrado, un poema. Así que —seguramente lo comentaría con Don Ramón—, le escribí pidiéndoselo a Guillén[3]. Su respuesta fue la siguiente:

Málaga 4 Marzo 1969. Mi querido amigo: La idea de pedirme una traducción en verso me honra y te la agradezco. Me alegra saber que estás *pergeñando* toda una novela. Pues bien, en punto a Blanco White, hombre y escritor tan interesante, la suprema autoridad en los países de nuestro idioma es don Vicente Llorens —ahora en U.S.A.— quien prepara un libro desde hace varios años sobre el escritor sevillano-inglés. Voy a escribirle y preguntarle sobre las traducciones del célebre soneto. (Habrá, supongo, algunas más). Por mi parte, me pondré a traducir —o sea a *inventar*— en castellano aquel texto, pero no inmediatamente. Aquí no está esa «Misteriosa noche» al alcance de mis ojos. En Cambridge lo intentaré la próxima primavera. Debo antes, aclarar un punto: ¿deseas una ilustración bastante literal de aquella poesía? ¿O más bien una versión que *suene bien?* En todo caso, y de todos modos, gracias. ¡Muchas gracias! Para tu mujer y para toda Capela, un cordial saludo. Te abraza tu viejo amigo.

Amabilísima, como se ve y como de costumbre e, interesado en el asunto, le gustaba la idea, «por mi parte me pondré a traducir —o sea— a *inventar* en castellano...». Solícito, «¿deseas una ilustración bastante literal... o una versión que *suene bien?*». (El subrayado es suyo). Seguida esta carta de otra, trece días después, también desde Málaga, adonde le envié los textos precisos:

Málaga 17 de Marzo 1969. Mi querido Bernardo: Gracias por los dos textos. Es difícil inventar el equivalente de ese poema. Quizás aventure una «variación»... (Por otra parte, lo «elegante» sería citar algún verso del poema inglés). Un abrazo de su

[2] Me interesaba primero conocer bien los hechos acaecidos (fue novela, como otras mías, con bibliografía, que el editor no consintió se publicara) y, novelarlos después. Generalmente la realidad supera a la ficción.

[3] «Capela, 1 Marzo 1969. Querido y admirado maestro: Uno hace valer sus predicamentos para dirigirse a ti en demanda de ayuda, por la ventaja de que somos quienes somos. De paso, y no es trámite, siempre un fuerte abrazo. Ando detrás —para la cita del capítulo penúltimo (o sea el último, pero está feo decirlo) de una novela sobre el XIX, más o menos, que medio concluyo y se llama Suroeste*— del soneto cumbre de Blanco White, nuestro sublime apóstata. El soneto cumbre de nuestro romanticismo en el exilio («Mysterious Night! When our first parent knew...»). Escrito en inglés, pues a la fuerza ahorcan, pero ¡qué inglés y qué soneto! No conozco de él en castellano otra versión que la colombiana de «D. Rafael Pombo, mi amigo el excelente y originalísimo poeta colombiano» que aporta don Marcelino, y casi invalida. ¿Me daría usted otra? Todos le esperamos para la primavera de Sevilla.»*

Seguida de esta otra carta, tras su respuesta:

«Capela 6 Marzo 1969. Querido Jorge: Cuánto agradezco su diligencia inusitada en un mundo tan ocupado y laborioso como el nuestro. Junto a la orilla del mar o del río parece que vemos mejor las cosas. Aún nos queda tiempo que dar, cual otros temen perder. ¡Gracias!

Me anima, elegantemente a renunciar —él y yo— al intento. No fue así, él siguió *insistiendo* en ello. Como otra a Ramón Carande lo atestigua (Cambridge, 21 diciembre 1970): «Mi trabajo, durante estos últimos meses, no ha sido del todo mi trabajo habitual. Comencé a poner en verso y en soneto el soneto de Blanco White. La versión estricta me resulta difícil. *Insistiré.* Es mi costumbre. Espero llegar a una solución suficiente. Dígaselo al joven novelista. ¿En qué estado se halla su novela?...».

Dos años después me remitía, el 15 de abril de 1971, sus dos versiones del soneto, con las siguientes palabras:

Cambridge, Mass.02138. 15 Gray Gardens West. 15 Abril 1971. Mi querido Bernardo: Ahí tienes en dos versiones —una rimada y otra no rimada— el soneto de Blanco White. Publica, si te conviniesen, la que menos te disguste. Claro que traducir un soneto es una empresa quimérica. Se trata sólo en esta ocasión de «variaciones». Escribí a tu padre después de aquello[4]. (Me enteré por el *New York Times).* No sé si ahora se encuentra ahí o en Oxford. Dirigiré la carta —inminente— a Sevilla. Te agradeceré que me acuses recibo de los adjuntos versos. ¿Cuándo y dónde publicarás tu novela? Cuéntame. Muchos recuerdos a tu mujer y a todos los tuyos. Un abrazo de tu viejo amigo.

Tan generoso y sincero: «Claro que traducir un soneto es una empresa quimérica. Se trata sólo en esta ocasión de variaciones» (insiste). Carta seguida de otra, y de otras dos después (aunque la de recibo y comentario de *Suroeste* me la reservo, mor del *qué dirán,* dado que era favorable):

Paris Ve. 13 Quai St. Michel. 12 Agosto de 1971. Mi querido Bernardo: Le escribí a su señor padre en cuanto recibí su carta aquí en París. ¿Cómo se encuentra? Supongo que magníficamente. ¿Y usted? Me ha dicho... ¡Perdón! Debo tutearte. ¡No faltaría más! Me dijiste que tu libro había llegado a Barcelona, ¿qué pasó? Me interesa la suerte de esa obra. Cuéntame en dos líneas sus aventuras. Muchos recuerdos a tu mujer, a tus padres, a tu novela. Un abrazo de tu viejo amigo. Aquí, en París, seguiremos hasta los primeros días de septiembre.

Niza, 17 Febrero 1973. Mi querido Bernardo: Te agradezco tu felicitación en mi cumpleaños y te felicito de nuevo por tu éxito como joven novelista. 80 años los cumple cualquiera. Casi nadie escribe una buena novela. Te recuerdo que mi dirección permanente es la de Cambridge. Allí la leeré en su día. Para ti y los tuyos, el afecto y los abrazos de vuestro viejo amigo.

Suroeste —para cuyo colofón (C. XXXV) hasta usé como título del verso penúltimo de la versión guilleniana— al cabo llegó, después de los usuales avatares editoriales (y las dificultades inherentes a publicar una primera novela), remitida por Xavié Folch, y recomendada por Mercedes Ballesteros, a Destino, que la presentaba a su premio donde lograría el tercer puesto del Nadal 1972 y se publicaría en abril de 1974. Se anticipaba así la publicación de estas traducciones de Guillén en el libro citado (edición argentina) de Goytisolo, quien no explica cómo llegaron a sus manos. Sólo, en nota al pie de la página 90, dice: «Véase en el apéndice, la nueva, excelente versión de Jorge Guillén que con su permiso reproducimos». El libro

Van dos cuartillas con la misteriosa noche, versus don Marcelino, el llorado, apostrofado y necesitado. También dice que hay otra versión —no la incluye— de Lista. Puesta con «poca felicidad». De Liberales y románticos *de Vicente Llorens cogí la onda de Blanco White, en su día. Será importante el libro que prepara. Me viene —me supongo (hasta la fecha sólo de oídas)— al pelo el soneto para la cita del último capítulo. El protagonista, un señorito íntegro e integral, hijo de afrancesado y padre de militar en pos de la «vicalvarada» por nuestro XIX. (Sucede toda en 1836. 8, n.° 9) muere en ese último capítulo por un descuido: un carlistón de la partida del general Gómez que pasaba cerca de su finca, donde aquel estaba tan tranquilo, se ve en tal duro trance. Sólo me falta un exiliado para el quorum y me temo que Blanco White no se salva así; y más así, si va a ser tuya «la ilustración bastante literal... pero que suene bien» de «A mysterious night». Qué más puedo pedir... Abrazos muy fuertes, maestro siempre joven, sorprendente, aventurero».*

[4] Aquello *fue una solidarización más de Ramón Carande a una protesta sevillana frente a la Dictadura. Una carta de Jorge Guillén a Ramón Carande de 18 Mayo 1971, habla de ello y de...*

«Cambridge, 18 Mayo 1971. Mi querido don Ramón: Su carta de Oxford respira vitalidad, curiosidad, atención alerta, ánimo risueño, juventud. Benditos sean todos los

este de Goytisolo es aquel donde a Menéndez Pelayo le llama Menéndez. Goytisolo en Boston, Guillén en Cambridge, el que éste le diese a conocer estas versiones es comprensible cuando el futuro, el futuro impreso y demorado, de mi novela a esas fechas, no estaba claro.

Las dos versiones (que se dan aquí para su cotejo) son: (He de aclarar que antecedo la solicitada por mí)[5]:

I
¡Oh Noche de misterio! Cuando te conoció
Nuestro padre inicial, según sacra noticia,
Y tu nombre escuchó, ¿no tembló —ya nocturno—
Por el dosel glorioso de fulgor y de azul?

Pero tras la cortina —traslúcido rocío—
Que traspasan los rayos de occidental hoguera,
Héspero con la hueste de aquellos cielos viene,
Y a los ojos del hombre la creación se ensancha.

¿Quién imaginaría que dentro de los rayos
Se ocultase la sombra, quién, oh Sol, pensaría,
Mientras se nos revelan hojas, moscas, insectos,

En orbes invisibles, porque tú nos cegaste?
¿Y con tal ansiedad luchamos con la muerte?
¿Si así la luz engaña, no habrá engaño en la vida?

II
¡Oh Noche misteriosa! Cuando el varón primero
Conoció hasta tu nombre, informe era divino,
¿No se apuró temblando por el fatal destino
Del glorioso dosel con tanto azul entero?

Pero tras el rocío —cortina transparente—
Que atraviesan los rayos del crepúsculo en llama,
Héspero a los ejércitos del firmamento llama;
Más Creación descubren los ojos y la mente.

¿Y cómo presentir que en tus rayos alojas
Oculta oscuridad, oh Sol, y convertida,
Después de revelados insectos, moscas, hojas,

En orbes invisibles tras tu mismo esplendor?
Si así la luz nos miente, ¿no nos miente la vida?
A nuestro fin mortal ¿por qué oponer horror?

I
¡Oh Noche de misterio! Cuando te conoció
Nuestro padre inicial, según sacra noticia,
Y tu nombre escuchó, ¿no tembló —ya nocturno—
Ante el dosel glorioso de fulgor y de azul?

Pero tras la cortina —traslúcido rocío—
Que traspasan los rayos de occidental hoguera,

Carandes que prepararon ese «arte de ser longevo». Ante todo, supe de la aventura de protesta en Sevilla. Supongo que recibiría usted la carta que le dirigí entonces, cuando leí la información del New York Times. *(Por cierto, ¿qué fue de todo aquel terrorismo?).* Ahora *es la ocasión de hablar claro. ¡Escríbame! Entretanto, hice dos versiones del soneto de Blanco White: una rimada y otra sin rima. Se las envié a Bernardo, que pareció complacido. A Bernardo le pregunté por su dirección de Oxford. No me contestó. Me escribió sobre usted una señora inglesa, que ahora está en Yale, Mrs. Lamb. Sus palabras entusiastas me la hicieron muy simpática. Y usted, a su vez, me dice la gran impresión que le ha causado Carlos Marichal. En efecto, es un gran muchacho. También su hermano Miguel es estupendo. (Este, más inclinado a la literatura, la poesía)...».*

Me he extendido un poco (nota Bernardo Víctor Carande) dando a conocer este texto, tan lleno de interés como la Correspondencia Jorge Guillén-Ramón Carande, que estoy reuniendo con la ayuda de Irene y Teresa Guillén y que algún día saldrá a la luz.

[5] *Variantes advertidas:*
I. Cuarto verso primer cuarteto: ante *por* por.
I. Segundo verso segundo terceto: tan ansiosamente *por* con tal ansiedad.
II. Tercer verso primer cuarteto: frente a frente *por* por el fatal.
II. Cuarto verso segundo cuarteto: muerte *por* mente.



Héspero con la hueste de aquellos cielos viene,
Y a los ojos del hombre la creación se ensancha.

¿Quién imaginaría que dentro de los rayos
Se ocultase tal sombra, quién, oh Sol, pensaría,
Mientras se nos revelan hojas, moscas, insectos,

En orbes invisibles, porque tú nos cegaste?
¿Y tan ansiosamente luchamos con la muerte?
¿Si así la luz engaña, no habrá engaño en la vida?

II
¡Oh Noche misteriosa! Cuando el varón primero
Conoció hasta tu nombre, informe era divino,
¿No se apuró temblando frente a frente el destino
Del glorioso dosel con tanto azul entero?

Pero tras el rocío —cortina transparente—
Que atraviesan los rayos del crepúsculo en llama,
Héspero a los ejércitos del firmamento llama:
Más Creación descubren los ojos y la muerte.

¿Y cómo presentir que en tus rayos alojas
Oculta oscuridad, oh Sol, y convertida,
Después de revelados insectos, moscas, hojas,

En orbes invisibles tras tu mismo esplendor?
Si así la luz nos miente, ¿no nos miente la vida?
A nuestro fin mortal ¿por qué oponer horror?

Bernardo Víctor Carande

«Ese caballo ardiendo
por las arboledas perdidas»

Rafael Alberti



Dibujo de José
Caballero



Fernando Villalón, el amigo desconocido de Pablo Neruda

La crítica nerudiana no se ha preguntado por este amigo desconocido que hace una única y fugaz aparición en la poesía de Neruda, concretamente en el poema a Rafael Alberti, en «Los ríos del canto» del *Canto general:*

> Rafael, antes de llegar a España me salió al camino
> tu poesía, rosa literal, racimo biselado,
> y ella hasta ahora ha sido no para mí un recuerdo
> sino luz olorosa, emanación de un mundo.
> (...)
> Volverás, volveremos. Quiero contigo un día
> en tus riberas ir embriagados de oro
> hacia tus puertos, puertos del Sur que entonces no alcancé.
> Me mostrarás el mar donde sardinas
> y aceitunas disputan las arenas,
> y aquellos campos con los toros de ojos verdes
> que Villalón (amigo que tampoco
> me vino a ver, porque estaba enterrado)
> tenía, y los toneles del jerez, catedrales
> en cuyos corazones gongorinos
> arde el topacio con pálido fuego.

¿Quién es este misterioso amigo que no vino a verle porque ya estaba enterrado?

Fernando Villalón-Daoiz y Halcón, conde de Miraflores del Campo (aunque como dijo Gómez de la Serna «siempre nos lo tuvo callado», 454), «finísimo ganadero sevillano de reses bravas, brujo, espiritista, hipnotizador» (Alberti 1980:5) y, además, para Ignacio Sánchez Mejías, «el mejor poeta novel de toda Andalucía». Así se lo presentó el torero sevillano a Rafael Alberti. Lo de poeta novel, comenta Alberti, iba sin el menor «asomo de chufla» (1980:6). El mismo Villalón, en una carta a Gerardo Diego (quien le había llamado «poeta no profesional»), le dice: «Eso soy yo, un aficionado del grado cuarto: el arrepentido tardío. Qué bien ha visto la preocupa-

ción del que tantea borracho de miedo a un ridículo que sus años y su bagaje de cosas pudiera sufrir más bien que sus versos» (Diego 453).

Villalón, caso peculiar en la poesía española, no descubrirá seriamente su vocación poética sino hasta ya muy pasados los cuarenta años y aunque es de una generación anterior a los del 27, de la misma generación que Juan Ramón Jiménez y Ortega y Gasset, aparecerá en la *Antología* de Gerardo Diego (1932) como un miembro más del 27. Sánchez Mejías, gran admirador de su poesía (culta-popular)[1] y del carácter antiseñoritil de Villalón, fue quien los presentó al grupo del 27 en un homenaje al torero Joselito que Sánchez Mejías había organizado en Sevilla. De allí arrancó la amistad de Villalón con Alberti, Bergamín, Diego, Salinas.

En la imprenta malagueña *Sur* de Emilio Prados, se publicaron dos de sus libros: *La toriada*, en 1928 y, el más conocido, *Romances del 800*, en 1929. De Villalón se cuentan numerosas y divertidas anécdotas: «Gran hombre y gran anecdotario» lo llama Gómez de la Serna (454). «Una colección de anécdotas de Villalón —comenta Gerardo Diego—, una floresta de sus dichos valdría por la mejor biografía» (452).

Se contaba de él, realidad o fantasía, que para alcanzar el nirvana había pasado más de seis meses en un sótano oscuro, acompañado de una cabra y un sapo, alimentándose exclusivamente de verduras. También, que sus artes de magia le hacían ver cuadros de Murillo debajo de cualquier óleo viejo y que en su casa tenía cuadros quemados (y hasta agujereados) por el ácido empleado en disolver la primera capa de pintura que ocultaba la preciada «firma». (Luego, en el testamento, se supo que tenía algún que otro cuadro de Murillo, no se sabe si comprados o heredados o descubiertos por sus artes mágicas). Con Valle Inclán, según cuenta Gómez de la Serna, «intercambiaba mentiras, y don Ramón le hablaba de las flores misteriosas y fosforescentes que había en su pazo, y él entonces le contaba cosas de los patos misteriosos de las marismas que corren con pies de fantasmas» (460).

Cuando le conocieron Alberti y los demás del 27, ya estaba completamente arruinado. Negocios «absolutamente poéticos», los llama Alberti, le llevaron a la ruina. Se decía que vendió magníficas tierras de olivares por un islote arenoso en la desembocadura del Guadalquivir, que lo ocultaba al subir la marea, porque allí se encontraban las famosas nereidas que citara Bécquer en sus *Rimas*...

«Y aquellos campos con los toros de ojos verdes...», dice Neruda en el poema mencionado. ¿Metáfora nerudiana esos «toros de ojos verdes»? No; este verso hace referencia a un hecho muy concreto que llamó fuertemente la atención de Neruda y recordará muchos años después: el negocio absolutamente poético que hizo Villalón fue querer crear una ganadería de toros

[1] *«Federico García Lorca, Fernando Villalón y yo —dice Alberti— (...) somos los más contagiados, los más ahijados de Lope» (Alberti 1976:54).*

bravos con ojos verdes y sangre de búfalo, «con los cuernos de grave media luna, con el corte del afilado menguante en los cielos de Andalucía» (Gómez de la Serna 455).

Manuel Halcón, pariente de Villalón, especifica: «Se ha dicho que Villalón perseguía criar toros con ojos verdes. Si lo dijo sería una broma más de las que prodigaba. Él sabía mucho de genética para creer en ello. Lo que sí perseguía con ahinco es sacar toros con la característica de la antigua ganadería saavedreña que presentaban como un aro verdoso en el arranque de los cuernos» (Halcón 13).

El caso es que, con ojos o cuernos verdes, lo consiguió. Para ello había ido buscando el cruce con los toros más antiguos de España, los que quedaban de la antigua Tartesos. «Toros de etimológica y mitológica estampa» (Gómez de la Serna 455). Pero fracasó. Y el fracaso del ganadero provino de algo con lo que él nunca había contado y es que a la vista de tales toros, casi mitológicos, los toreros les tuvieron miedo. Y dijeron que no. Que no los toreaban. «—Nada, chiquillo —le decía el gran Belmonte, el valiente— que no se les puede torear... Que serían ellos quienes torearían y estoquearían al torero» (Gómez de la Serna 455). Rafael «El Gallo» le dijo: «*Usté* lo que *tié que hacé e sacá* toros que no meneen la cabeza en el capote; y los cuernos déjelos *usté* en paz» (Halcón 13). Y los «toros de ojos verdes» conseguidos con paciente búsqueda y cruce no fueron muertos en la plaza por el estoque del matador sino por la puntilla del matadero adonde tuvo que llevarlos Villalón para venderlos como carne para el mercado.

Villalón, completamente arruinado (Alberti se encontró con él inesperadamente en Madrid yendo Villalón a casa de un amigo a pedirle dinero prestado para ir a operarse) murió en el sanatorio, a los pocos días del encuentro con Alberti, en febrero de 1930[2].

«Villalón (amigo que tampoco/ me vino a ver, porque estaba enterrado)». Pero, ¿cuándo conoció Neruda a Villalón? Efectivamente, Neruda nunca conoció a su «amigo» Villalón. Cuando Neruda llega a España en 1934, Villalón ya lleva cuatro años enterrado. Aunque sí había oído hablar de Villalón. En las lejanas tierras de Asia oyó Neruda por primera vez de Villalón.

Es importante destacar que durante sus cinco años de destierro y soledad, Neruda establecerá grandes amistades epistolares en diferentes y lejanos lugares de la geografía. Una de esas amistades es el caso del argentino Héctor Eandi y, la otra, la ya sabida de Rafael Alberti quien abrió a su poesía las puertas de Madrid. A comienzos de 1930 empieza la correspondencia entre los dos: el manuscrito de *Residencia en la tierra*, el anuncio por parte de Alberti de su publicación en Madrid, luego en París, luego en ninguno de los dos sitios, el envío de un diccionario, y el intercambio

[2] *Juan Ramón Jiménez seis años después de la muerte de Villalón publicó en* El Sol, *8 de marzo de 1936, un artículo titulado «Sonrisas de Fernando Villalón, con soplillo distinto». Villalón había sido condiscípulo de Juan Ramón Jiménez por cinco años, de 1889 a 1894, en el Colegio de San Luis Gonzaga, en el Puerto de Santa María. Para celebrar el homenaje del aniversario de su muerte. Alberti y posiblemente Bergamín fueron a pedirle a Juan Ramón unas anécdotas de Villalón de sus años de colegial. Juan Ramón Jiménez, que por los años que publica las anécdotas, marzo de 1936, ya había declarado la guerra a la «poesía impura». Se puede apreciar en la introducción que Juan Ramón Jiménez hace a las* anécdotas, *cierto tono de resentimiento: «En febrero de 1931, dos amigos de Fernando Villalón y míos,* según ellos me decían *—subrayado mío—, llegaron precipitadamente a mi casa, una noche, a pedirme "unas anécdotas de la vida colegial de Fernando", para el homenaje que un grupo de escritores pensaba dedicarle en el primer aniversario de su muerte. Me contaron el proyecto: Lápida en la casa donde vivió Villalón en Sevilla; romances de Villalón con ciego, cartel y hoja de colores, por las plazas de Morón, su alto pueblo; veladas en la Universidad y en el Ateneo sevillanos; fiesta nocturna, cante jondo y jaleo, en Pinomontano, la finca de Ignacio Sánchez Mejías (p.e.p.d.) ante el espíritu de Villalón, que lo había de oír y ver todo (no hay que ol-*

de poesías. Haciendo referencia a esto último comienza el poema del *Canto general* dedicado a Alberti:

Rafael, antes de llegar a España me salió al camino tu poesía.

Entre los poemas que recibe Neruda de Alberti se encuentra la elegía a Fernando Villalón que Alberti acababa de escribir con el título, muy del gusto nerudiano, «Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas». (*La arboleda perdida*, «melancólico lugar de retamas blancas y amarillas», llamará Alberti a su libro de memorias). Es la época en la que Alberti ha abandonado el metro clásico y comienza a escribir «versos de más de cien sílabas». Del primero de enero de 1930, data su famosa «Elegía cívica» (subtitulada «Con los zapatos puestos tengo que morir», que marca el nuevo rumbo: «Será en ese momento —empieza esta elegía— cuando los caballos sin ojos se desgarren las tibias»).

La parte central de la elegía a Villalón está estructurada alrededor de las doce campanadas de un reloj:

Y es que éste fue uno de los enterrados con el reloj de plata en el bolsillo bajo el chaleco.

No se debe este largo verso, como tampoco «aquellos campos con los toros de ojos verdes», a la imaginería del poeta, sino a un hecho real, que es de donde arranca (con todas las posibilidades de asociaciones poéticas: tiempo-máquina del tiempo-muerte) la estructura profunda del poema.

Hablando de la poesía de Villalón, dice Alberti que su mejor poema se conocería después de su muerte. Su testamento: además de maldecir a su hermano Jerónimo hasta la quinta generación, ya que él había sido el causante de muchas de sus desgracias, y dejar los famosos cuadros de Murillo «a esa buena mujer, la gitana Conchita, la humilde compañera de toda la vida», pedía (fue su última voluntad) que le enterrasen con el tic-tac de su reloj como único acompañante en su último viaje.

Para que a la una en punto desaparecieran las islas,
para que a las dos en punto a los toros más negros
se les volviera blanca la cabeza,
para que a las tres en punto...,

sigue el poema de Alberti.

«Nadie sabe lo que se traga la tierra», le había dicho Villalón a Salinas (Gómez de la Serna 459).

Dos de los poemas escritos por Neruda en España fueron dedicados a dos poetas españoles: a García Lorca y a Villamediana. Inmediatamente seguido de este último aparece un poema misteriosamente titulado: «El reloj caído en el mar», en el que el mar residenciario, que hasta entonces había resistido los embates destructores del tiempo, ahora se muere de tiempo:

vidar que Villalón era espiritista); otras cosas más. Y tuvieron la bondad de invitarme a ir y volver con ellos, en avión, a Sevilla. Yo, muy agradecido, por tales atenciones, les dije que a mi modo de ver, el mejor homenaje sería: Trasladar el cuerpo de Fernando Villalón a la tierra de Morón o Sevilla, ya que él tenía tanto horror a estar sepultado en Madrid y en nicho, como fatalmente estaba; recojer en un libro su obra literaria y los escritos sobre él lo más completo y exacto posible; y una tercera intención más íntima, de carácter muy delicado, que no es sitio de repetir. Les dije que, puesto que muchos de los amigos de Villalón eran personas pudientes, todo esto podría conseguirse sin dificultad; y que yo sentía no poder acompañarles personalmente, pero que les escribiría con mucho gusto las anécdotas que deseaban, para que se leyesen en cualquiera de las veladas. Quedaron en volver o telefonearme. No volvieron ni me telefonearon. Debió faltarles tiempo. Las anécdotas que siguen, y la nota última, es lo que escribí para aquel homenaje que ellos y los otros cumplieron con arreglo a su programa. De lo que dieron fe, por aquellos días, con literatura y retratos de todos, y también del pobre Villalón, algunos periódicos».

una triste tumba que los peces recorren,

donde

El reloj que en el campo se tendió sobre el musgo
y golpeó una cadera con su eléctrica forma
corre desvencijado y herido bajo el agua temible.

Es por esto que al leer este poema, como homenaje tardío ocultamente ofrecido, habría que recordar a Fernando Villalón, fracasado ganadero, antiseñoritil, ferviente republicano —«Hasta que tú no veas a la guardia civil gritando por las calles viva la República, todo seguirá igual», había dicho a Alberti—, ocultista, supersticioso, conocedor de los astros y lector de manos, el «arrepentido tardío», el mejor poeta novel de toda Andalucía, el amigo desconocido, del que un día cualquiera en unas tierras lejanas escuchó Neruda el tic-tac de su reloj cayendo bajo tierra, y que no vino a verle, porque ya estaba enterrado.

Pedro Gutiérrez Revuelta

Obras citadas

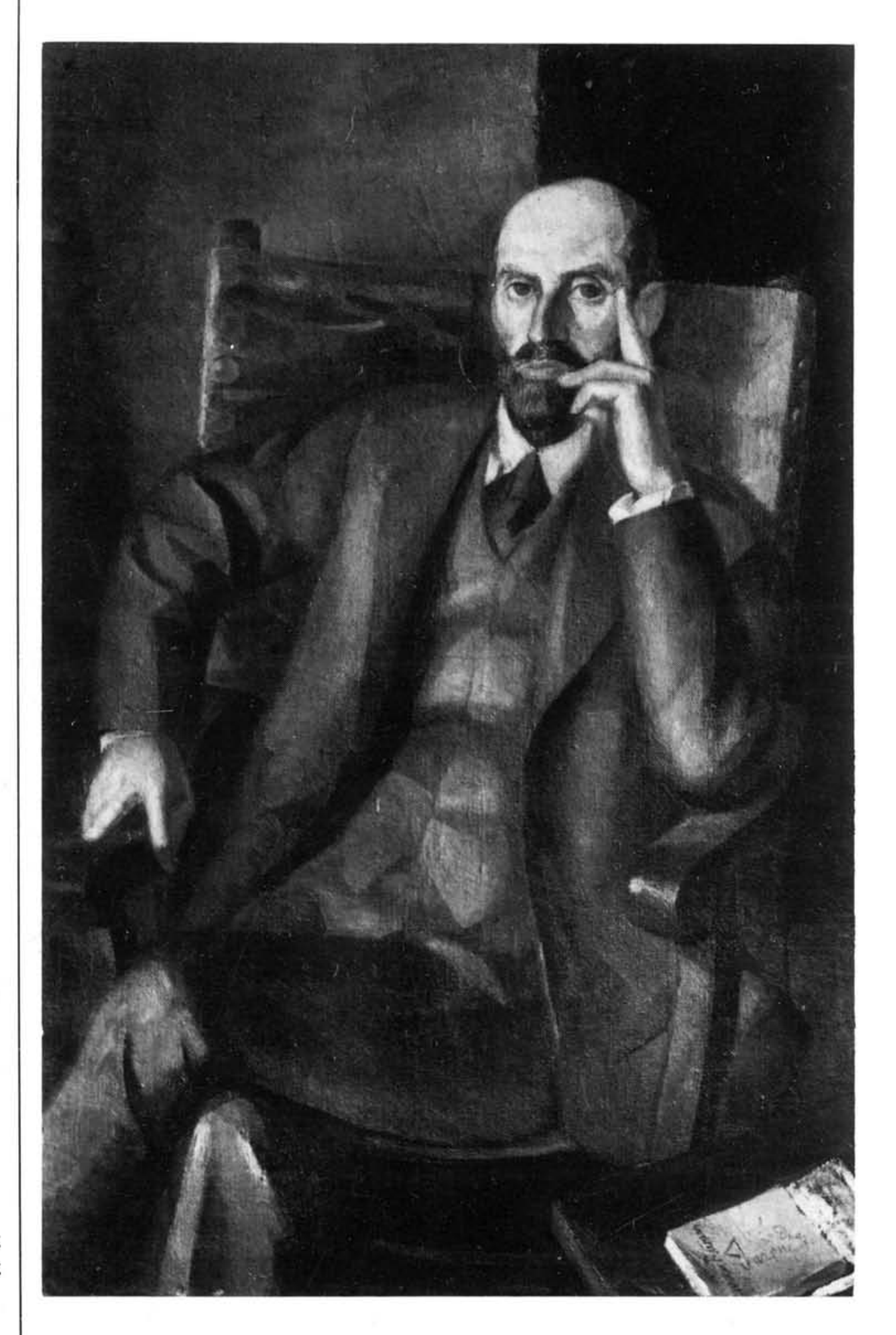
ALBERTI, RAFAEL. «Lope de Vega y la poesía contemporánea». Cito por Antonio Blanch, *La poesía pura*, Madrid: Editorial Gredos, 1976.

———. «Apuntes para un retrato de Fernando Villalón». *Litoral*, Málaga, núms. 97-98-99, 1980.

DIEGO, GERARDO. *Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus, 1972.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Retratos completos*. Madrid: Aguilar, 1961.

HALCÓN Y VILLALÓN-DAOIZ, MANUEL. «Nota breve sobre Fernando Villalón». *Litoral*, Málaga, núms. 97-98-99, 1980.



Juan Ramón Jiménez
visto por Vázquez Díaz

Zenobia

Una de las grandes emociones de nuestra temprana infancia, era la de recibir, mi hermano y yo, una invitación para tomar el té, *los dos solos*, en casa de Juan Ramón Jiménez y Zenobia. La primera vez que fuimos, Juan Ramón mismo nos abrió la puerta. Nos atemorizaron su traje negro y sus grandes ojos negros que nos miraban, graves. Pero al entrar en el recibidor, vimos un burro de cartón, muy grande, con alforjas rojas. «¿Es Platero?», le preguntamos, y él asintió, sonriendo. Desde ese momento, le perdimos el miedo a Juan Ramón. Pasamos al comedor. Zenobia nos había preparado una espléndida merienda, y nos ofrecía pastelitos, con su sonrisa abierta. Juan Ramón hablaba con nosotros como si fuéramos personas mayores, nos hacía preguntas y escuchaba atentamente cada respuesta. Pasamos a la terraza, llena de flores plantadas por Zenobia. Nosotros dos nos envalentonamos y empezamos a hacer preguntas. Juan Ramón contestaba seriamente, cada vez más cerca de nosotros. Y nos marchamos a casa encantados, sintiendo que habíamos crecido en nuestra propia estima.

Y es que Juan Ramón y Zenobia no tenían niños. Y como los querían tanto, procuraron rodearse de ellos a lo largo de sus vidas.

Cuando se conocieron, no podían ser más distintos el uno del otro. Juan Ramón representa, en palabras de su maestro Rubén Darío, «la tristeza andaluza. Ha sufrido estados depresivos, que le sumen en los estados más fatídicos, teniendo a veces la sensación de que le rezan almas que se van», escribe, recordándolo; «y veo cuerpos sin cabeza y grandes arañas peludas»[1]. Poeta por la gracia de Dios, no vive más que para su poesía, trabajando en ella, día tras día, desde las cinco de la mañana, corrigiendo, desechando, rompiendo papeles hasta dar, a fuerza de esfuerzo, con la palabra precisa. Zenobia es alegre, llena de vida, volcada hacia los demás. Su padre fue un ingeniero español, Fernando Camprubí; su madre, Isabel Aymar, una puertorriqueña, con familia en Estados Unidos. Zenobia, que vivió con un pie en cada continente, es bilingüe desde niña. Juan Ramón la conoció en Madrid, en la Residencia de Estudiantes. Él tenía 31 años,

[1] *Ricardo Gullón, «Discurso de entrada en la Academia», 1990, pág. 29.*

ella 25. Ya era él poeta conocido y admirado. Se le declaró a Zenobia a las dos horas de estar hablando con ella. Sigue, en los dos años próximos, una correspondencia entre los dos, admirablemente editada por Ricardo Gullón[2]. En ella nos basamos para entender cómo es que se casan estos dos seres tan diferentes.

Entre las imágenes de Zenobia que quisiera ahuyentar, están la de mujer sufrida, la de mujer sombra del poeta, y la de mujer práctica, que sólo mira a su negocio. Recordemos que Zenobia, desde niña, escribe cuentos para una revista americana titulada *Saint Nicholas Ilustrated Magazine for Boys and Girls.* A los dieciséis años, uno de sus cuentos gana una insignia de oro. Y sigue colaborando en otras revistas americanas, por su propio gusto, pero también deseosa de ganar dinero para así ser independiente. (A los doce años, nos dice en su diario, ganó su primer dólar). Escribe en inglés y también en español. Su capacidad lírica es patente en el poema que citamos ahora[3]:

> Con los pies desnudos
> y el cabello suelto
> oía la música
> en mi pensamiento.
> Sentía la música
> latiéndome dentro.
> Y también latía
> mi corazón muerto.

Lo más sorprendente de las cartas entre Zenobia y Juan Ramón es que en las de ella se revela una fuerte personalidad, que no se doblega ante la de su novio, que no se deja deslumbrar por el proverbial encanto juanramoniano. Zenobia había dicho que no se casaría nunca con un español, «por detestar el papel subalterno de la mujer española» (hay que aclarar, de entonces). Así, el Don Juan melancólico que había sido hasta entonces Juan Ramón, al tratar de conquistar a «la americanita», se encuentra con una fortaleza; la hermosa y, a la vez, clarividente Zenobia. Ella, entre coqueta y burlona, le llama el hermano «lunático». Cuando él declara que «la muerte le parecería dulce si de ella dependiera la felicidad», esta frase de melodrama hace reír a la alegre muchacha. Es más, ella se propone cambiarle. «¿Por qué está usted siempre con esa cara de alma en pena?», le amonesta. Y después de llamarle «ciprés», le dice: «¡Póngase a escribir seguidillas, vístase de torero y plántese usted en la calle de la Sierpe a echarle piropos a todas las inglesas feas!». Él le reprocha su sociabilidad, y lo que llama su «frivolidad». Ella, se defiende valientemente, decidida a no perder su personalidad, y replica: «Yo no creo que haya nada en el mundo que no pueda empezar con una taza de té» (36). Y añade: «Yo quisiera alegrarlo a usted, porque esa antipatía que tiene contra todo lo que

[2] *Ricardo Gullón, Juan Ramón Jiménez, Zenobia Camprubí,* Poemas y cantos de amor, *Santander, 1986.*

[3] *Poema n.º 3 de* Poemas y cartas. *Gullón dice poco de la prehistoria de Zenobia (pág. 115).*



llama "frivolidades", no es más que el resultado de su ensimismamiento». Y señala cómo «nuestro aislamiento siempre nos hace creer que somos superiores» (31).

No se limita Zenobia a una crítica de Juan Ramón, persona. Cuando éste le da a leer su reciente libro *Laberinto* (1913), he aquí cómo reacciona la «gitanilla rubia», como la llama su novio: «Anoche leí su *Laberinto.* Lo leí porque lo había escrito usted, que si no, no hubiera "aguantado" hasta el final. Si llego yo a saber que estaba usted en la Castellana (donde él va, con la esperanza de verla) seguramente sale el libro volando por la ventana» (37). Y cuando él trata de hacerla cambiar de personalidad, ella comenta: «Voy a ser un modelo de virtudes cuando concluyamos de modelarme» (6).

Pero poco a poco las diferencias se van limando y son reemplazadas por lo que Zenobia llamará «esa especie de fuerza del corazón que nos levanta a los dos para someternos en un mundo nuestro». En 1915, Zenobia se va a Nueva York, con su familia. Juan Ramón la seguirá al año siguiente. Allí se casarán en 1916. Y comienza una vida en común de, como dice Juan Ramón[4]: «Amor y poesía/ cada día». Zenobia asumió su papel de esposa del poeta, plenamente enamorada pero sin perder su lucidez. Al casarse, aunque fuera con un español, ella no se veía en la necesidad de aceptar un papel subalterno. Puesto que su esposo era un grandísimo poeta, pero nada más que poeta, alguién tenía que atender a las demás necesidades de la casa y de la vida. Ella, que había pensado en ser una escritora, totalmente enjuanrramonizada en cuanto a su admiración por la obra de su esposo, decidió que «el único motivo de mi vida había de ser dedicarme a facilitar la (vocación poética) de Juan Ramón Jiménez»[5]. Pero Zenobia, si bien renuncia a escribir, es por convencimiento propio de la superioridad de Juan Ramón, tan desvalido ante los aspectos prácticos de la vida. Ella podrá desarrollar sus instintos de mujer emprendedora e independiente, convirtiéndose así en la gustosa proveedora del hogar. Al crear para los dos una situación desahogada, Zenobia está siendo ella misma y Juan Ramón puede realizar su obra sin preocupación económica alguna. Pasemos una rápida mirada sobre la vida de Zenobia en Madrid, en los primeros veinte años de su vida de casada. La vida es un torbellino de actividad. Alquila pisos vacíos, para realquilarlos, exquisitamente amueblados por ella. Se ocupa de los asuntos editoriales de su marido. Y, sobre todo, pone en el mapa de Madrid al arte popular español, creando una preciosa tienda de artesanía, donde se venden muebles, vidrios, cerámica, cobres, cuero repujado, cestería y toda clase de bordados y tejidos, resucitando así muchas de las artes manuales que estaban en desuso. Entre sus actividades sociales destaca la de contarse entre las fundadoras del Lyceum Club de

[4] *Juan Ramón Jiménez,* Diario de un poeta recién casado.

[5] La Torre, *pág. 130.*

Madrid, (el primer club femenino de España) y ser la presidenta de su Comité Internacional.

¿Sombra del poeta? Más bien, su musa de carne y hueso (como la llama Ricardo Gullón), que se sabe ganar el pan de los dos. Y además es la mujer inseparable y adorada de Juan Ramón, el más afortunado de los «mantenidos», que responde a su afanosa mujer, a sus múltiples manifestaciones de amor a él y a la vida, con expresiones del querer más rendido. Así retrata Juan Ramón a su mujer: «No pides nada a nadie. Das todo. Te acomodas a tus circunstancias y las resuelves alegremente. Ríes siempre, a veces por no llorar», le dice al dedicarle su libro *Eternidades* (1918). La dedicatoria de *Canción* (reeditada en 1935), dice: «A mi mujer/ a quien quiero y debo tanto,/ estas canciones que le gustan/ y tantas de las cuales ha anticipado y confirmado ella/ con su espíritu, su bondad y su alegría». La ve como la mujer más completa del mundo, la unida a él en la misma creación juanrramoniana. No olvidemos que Zenobia le ha hecho conocer al poeta Tagore, y también a T.S. Eliot y a Yeats, grandes poetas de la lengua inglesa.

La guerra civil les hace salir de España en 1936, a un exilio que será triste y alegre. Su mayor alegría es su estancia en Puerto Rico, donde morirán los dos. Al recibir el Premio Nobel Juan Ramón, Zenobia está agonizando. Juan Ramón declara que el premio se lo merece ella. La solicitud de Zenobia aún gravemente enferma, no cambia cuando tiene que desplazarse tres veces, Zenobia, al hospital americano de Massachussets General (donde murió mi padre, Pedro Salinas, en 1951 y donde mi madre va a visitar a Zenobia, en 1951) ésta, para que no le falte nunca carta suya a Juan Ramón, le dejaba cartas escritas y numeradas por ella. Y dejaba, para él, todos los sobres escritos que él le había de mandar. La reedición de *Estío* (1951) de Juan Ramón, está dedicada «A ti Zenobia;/ después de cuarenta años/ la única razón de/ mi vida/ la única luz de mi esperanza». La mujer fuerte y alegre que es Zenobia muere cantando villancicos. Juan Ramón la sobrevivirá dos años, desolado.

Y para terminar con alegría, pedimos prestado a Zenobia un gracioso episodio de su vida. Cuenta Zenobia que, estando los dos en Puerto Rico en 1936, un grupo de niñitas le pregunta a Juan Ramón si es cierto que ha muerto Platero. Se ponen muy tristes cuando Juan Ramón les confirma su muerte; y al salir, una de las niñas se detiene ante Zenobia y le dice: «Y claro, como se murió Platero, Juan Ramón se tuvo que casar con usted».

Solita Salinas

APOSTILLAS

Andalucía y la generación del 27

Andalucía como tema y lo andaluz como trasfondo resultan evidentes en la generación del 27 en primer lugar, como es lógico, por el predominio de andaluces entre los poetas del grupo.

Desde José Moreno Villa, Adriano del Valle, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Rafael Alberti, Joaquín Romero Murube, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Pedro Garfias o José María Hinojosa, por citar algunos, se desarrolla una nueva etapa de oro de la lírica española con acento andaluz. Pero ésta no sería razón suficiente de no ser, al mismo tiempo, por una línea de fuerza fundamental que arranca de Bécquer, se extiende a través de Salvador Rueda, los Machado, Villaespesa o Juan Ramón hasta confluir en el 27: la línea de la cultura tradicional, popular, autóctona.

El grupo del 27 es efectivamente complejo, difícil de sintetizar en su diversidad, en su multiplicidad de raíces, en sus líneas y aspectos antitéticos, desde el intelectualismo de la poesía pura al irracionalismo poético, desde la vanguardia al neopopularismo, pero todo eso no deja de ser un claro signo de modernidad, puesto que la modernidad es antítesis, contradicción, y, como ya se ha dicho con frecuencia, la generación del 27 resume en su ámbito todo el proceso de la lírica europea desde el simbolismo al surrealismo.

Para el desarrollo del tema ahora propuesto podría bastar con una breve antología poética[1], una selección de citas o algunos párrafos de la conferencia de García Lorca, *Teoría y juego del duende*, pues aunque dejáramos de lado los textos que mejor retratan la diversidad de tipos andaluces o se refieren a aspectos concretos de la fisonomía social geográfica o cultural, aún quedarían un buen número de poemas que aluden o evidencian rasgos esenciales de esta cultura.

La aproximación del 27 a las formas y al fondo popular andaluz se ofrece en términos generales a través de un enfoque intelectual, muy lejano de una literatura costumbrista bastante simplificadora. Decía Lorca:

> Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es por la gracia de la técnica y del esfuerzo y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema[2].

El mismo Lorca comprendió de hecho la importancia de trascender *la anécdota, lo concreto, el mensaje directo*, como afirma refiriéndose a su *Romancero Gitano*, en el que el individuo pasa a ser símbolo, como el negro, el judío, el morisco o cualquier perseguido, etiqueta, entonces, del personaje esencial: Granada.

«El libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza universal...» y más adelante: «Un libro donde apenas está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco»[3].

En Andalucía, efectivamente, el sentimiento suele mostrarse casi siempre depurado, sometido, del mismo modo que en el flamenco, a un control rigurosamente estético, lo que universaliza la expresión sin perder por ello la identidad cultural. Los poetas andaluces parecen así coincidir a lo largo de la historia con el concepto orteguiano de la *deshumanización*, al concebir el arte con un fin primordial en sí mismo, lo que tal vez explique el relativo desinterés por la idea del arte como instru-

[1] *Entre otros trabajos puede servir de ilustración la antología de M. García Viñó:* Andalucía en verso, *Madrid, Heliodoro ed., 1987.*

[2] *F. García Lorca, «De viva voz a Gerardo Diego», en G. Diego,* Poesía española contemporánea, *Madrid, Taurus, 1962.*

[3] *F. García Lorca, «Romancero gitano», en* Prosa, *Madrid, Alianza ed., 1969.*

mento social, ideológico o político en sentido estricto, sin que por ello pueda hablarse de falta de compromiso.

La defensa de un concepto de poesía anclada sobre todo en la belleza y dado que ésta procede en definitiva de la forma, explica esa tendencia andaluza al formalismo y ese desinterés relativo por lo inmediato, por la problemática concreta, en beneficio de los temas universales. De igual modo, la creación poética del grupo del 27 es sin duda esteticista, formalista, minoritaria, como también lo es el flamenco, lo que no impide una militancia que costó cara a algunos de sus miembros.

A la vez, y también como símbolo de esa diversidad de la generación del 27, no es idéntico el reflejo de lo andaluz en todos los autores procedentes de esta zona. En algunos, Cernuda o Aleixandre, podría parecer menos evidente la presencia de lo andaluz que en Lorca o Alberti, lo que en definitiva, para un andaluz, al menos, no es tan evidente.

En todo caso no creo que el tema, la anécdota, la localización geográfica de argumentos o el tratamiento de tipos y personajes, sean rasgos definitorios de una cultura o de una fidelidad a ella, sobre todo cuando, como en el caso andaluz, estamos ante un auténtico mosaico de culturas, elaborado a lo largo de una extensa historia. No es posible olvidar así la variedad que representa la extensa Andalucía, atlántica y mediterránea, llana y montañosa, costera y del interior, fértil y desértica, igualmente festiva y lúdica que seria y profunda, diversidad que impide hablar de un todo homogéneo sin caer en simplificaciones. De todos modos, ya Ortega en su *Teoría de Andalucía* afirmaba que «Andalucía, que no ha mostrado nunca pujos ni petulancias de particularismo; que no ha pretendido nunca ser un Estado aparte, es, de todas las regiones españolas, la que posee una cultura más radicalmente suya».

Y si a Andalucía se le ha caracterizado habitualmente por su tendencia a lo barroco, tal vez ello pueda responder a la conciencia andaluza del conocimiento del mundo, un mundo que no puede simplificarse y que esconde, tras la apariencia simple de las cosas, una profunda complejidad. Colorismo, riqueza, musicalidad, arte del arabesco, aspiración becqueriana hacia una estética total, confluyen en ese sentido espectacular del barroco, la conjunción de las luces y las sombras, del folklore más alegre y festivo hasta el quejío profundo del cante hondo.

Entre esos extremos se emplazan algunos de los mejores ejemplos de un reflejo de lo nacional, de lo autóctono: *Marinero en tierra* de Alberti o el *Romancero Gitano* de Lorca, a la vez que ambos tributan a la modernidad y al cosmopolitismo con obras como *Sobre los ángeles* y *Poeta en Nueva York*, respectivamente.

En ambos autores, sin caer nunca en un localismo cerrado, es una constante la presencia de Andalucía, como puede verse también en *Bodas de sangre* y en *El Adefesio*, dramas rurales que se enfocan desde una perspectiva universalista cercana a la tragedia griega, confirmada luego por su proyección fuera de nuestro país. Si Bécquer había realizado parecida operación que Heine en Alemania, al fusionar la sensibilidad poética de su época con la raíz popular andaluza, no es otra la operación llevada a cabo por Juan Ramón, los Machado o los citados autores del 27.

Pero esa alquimia se realiza desde un estilo propio, original. Es la tradición reelaborada de nuevo, personalizando los elementos robados a las raíces hasta darles un aire distinto mediante los diversos recursos. El sentido dramático, teatral, plástico, el procedimiento metafórico contribuyen así a la creación de un estilo nuevo a partir de lo antiguo. Ese popularismo y, a través de él, el andalucismo de algunos miembros del 27, no puede confundirse sin embargo con la Andalucía falsa de charanga y pandereta que criticó Machado, la Andalucía de Bizet, de la zarzuela, de los Quintero. De la doble Andalucía sobre la que tantos propios y extraños han escrito, la de Lorca, la de Alberti, como la de Villaespesa o Machado, es esencialmente representación de esa otra Andalucía seria y antigua, trascendente y oculta, a veces, por la Andalucía del tópico.

Para Lorca lo andaluz es síntesis de lo español y por eso extiende a veces a la nación lo que procede de su propia concepción de Andalucía, el duende, ese «espíritu oculto de la dolorida España».

Citando la frase de Manuel Torres, «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende», explicaba Lorca su concepto del mismo:

«Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial

en el arte»[4]. Efectivamente, para Lorca, el ángel y la musa no tienen que ver con el duende, son externos al poeta y «...en cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre». No es fácil entonces explicar lo que es el duende, aunque, para terminar ahora con Lorca:

«Los grandes artistas del sur de España, gitanos o flamencos, ya canten, ya bailen, ya toquen, saben que no es posible ninguna emoción sin la llegada del duende», para continuar más adelante:

«(...) España está en todos tiempos movida por el duende, como país de música y danzas milenarias, donde el duende exprime limones de madrugada, y como país de muerte, como país abierto a la muerte. En todos los países la muerte es un fin. Llega y se corren las cortinas. En España, no. En España se levantan. Muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y las sacan al sol.»

¿En qué lugar sino en Andalucía habría visto Lorca esos soledados cementerios recubiertos de claveles y geranios como en los recintos de cualquier feria?

Rafael de Cózar



[4] *F. García Lorca, «Teoría y juego del duende», en* Obras Completas, *Buenos Aires, Losada, 1944.*

Una nueva sensibilidad ante la fiesta de toros

La polémica ha sido siempre consustancial con la fiesta de toros: admiradores y detractores se suceden —como ha mostrado el Conde de las Navas— desde sus inicios documentables. No ha sido, pues, el de la tauromaquia un tema neutro dentro de la cultura española. Pero puede pensarse que el gran estigma negativo y excluyente lo impusieron los ilustrados dieciochescos. Desde su mentalidad reformista, acontecimiento tal, por el carácter público que conllevaba, pasó a ser considerado como un exponente más del atraso de España y se argumentó con fuerza que en las fiestas de toros podían percibirse los síntomas más evidentes de la resistencia de nuestro país frente a esa modernización que los nuevos criterios políticos y sociales reclamaban.

Quedó desde entonces relegada la tauromaquia a ese mundo en el que convergían todos aquellos elementos que, contaminados de plebeyismos y colindantes con los gustos de una aristocracia rancia e inmovilista, vinieron a convertirse en representantes de la España atávica y castiza.

Las descalificaciones bien expuestas y racionalizadas de los ilustrados surtieron su efecto y crearon una escisión en la cultura española que habría de perdurar durante el siglo XIX y parte del XX. Ser un hombre culto y avanzado significaba y exigía vituperar, criticar, o cuando menos mantenerse en una despectiva lejanía de espectáculos como las corridas de toros, las representaciones

teatrales del llamado «género chico» o del naciente cante flamenco.

Algunos extranjeros hastiados del racionalismo y de la homogeneización que la modernidad provocaba en sus naciones, pretendieron desvelar las posibilidades, el potencial literario y cultural que aquellos fenómenos encerraban. Pero sus intervenciones, sus obras, fueron reinterpretadas como una prueba más de que ese mundo sólo podía interesar en los reductos casticistas y a extranjeros decadentes, ansiosos sólo de cuanto el país podía ofrecer de exótico y pintoresco.

Sin embargo, las fiestas de toros —aunque de espaldas a la intelectualidad más significativa, la de aquellos hombres que vivieron la esperanza de la primera República, o sufrieron la decepción del 98— continuaba presente, determinando el gusto y las predilecciones de la mayoría de los españoles. Subrepticiamente se introducía en el lenguaje cotidiano y le proporcionaba referencias, símbolos y metáforas para explicar o comprender la vida de cada día.

Debió hacerse, pues, cada vez más imposible permanecer ciegamente desdeñoso ante algo que no se dejaba reducir al estatuto de simple epifenómeno anacrónico sino que desbordaba su propio territorio. Y con un cierto pudor, algunos intelectuales, como Unamuno, en las primeras décadas del siglo, proyectaron alguna mirada, ya no sólo inquisitiva, más condescendiente sobre un mundo que movilizaba la voluntad de tantos españoles. Más tarde, Pérez de Ayala franquea la tradicional escisión, se confiesa y coloca en el lado de los personalmente partidarios de la fiesta, le dedica casi un ensayo monográfico y se atreve a plantear desde una perspectiva «moderna y culta» que, más allá de las cuestiones éticas y morales que la corrida encierra, en ella yacen elementos estéticos ante los que una sensibilidad exquisita y refinada puede rendirse.

Ortega juega una vez más, también en esto, el papel de audaz y lúcido desvelador. Y siguiendo las mismas pautas que le han permitido valorar el teatro popular y el casticismo dieciochesco, anuncia y casi declama con su peculiar retórica la total imposibilidad de comprender la historia de España si no se recurre a vincularla con el discurrir que en la península ha tenido la tauromaquia.

Para aquellos para los que una de las formas de manifestar su mala conciencia ante los *males de la patria* consistía en alejarse cuanto más posible de la España de pan y toros, ya se ponía más difícil exhibir su tradicional y displicente distanciamiento. Voces tan cualificadas como las aludidas —que no podían denunciarse como contaminadas por los efectos adormecedores de la charanga y la pandereta— llamaban cuando menos a una confrontación reflexiva.

Esa actitud rompedora, surgida en el campo ensayístico, autorizaba la ruptura con el tabú separador y excluyente. Sin pudor teórico ya podía abordarse el mundo de las fiestas de toros.

Pero esa llamada incitadora de Pérez de Ayala y de Ortega, de poco hubiera valido de no contarse con una sensibilidad que, por otras motivaciones, estaba predispuesta a recuperar sin mala conciencia todo cuanto potencialmente escondía la tauromaquia. Mundo del que la cultura popular había sabido hacer uso, pero cuya presencia había quedado vedada en los ambientes cultos desde hacía casi dos siglos.

La misma predisposición que llevó a muchos de los miembros de la generación que hoy nos ocupa a indagar las formas expresivas populares de los romances, de los teatros de títeres, del flamenco, y a recuperar tipos ancestrales, figuras anteriormente marginadas, indujo también a adentrarse sin prejuicios en las fiestas de toros.

Por tanto, lo que surgió por entonces no fue labor de un convencido, ni militancia de un apologista de la fiesta: fue un clima colectivo asumido con naturalidad, como si ese componente les hubiese estado aguardando desde siempre para formar parte de su espectro temático.

Porque, además, lo que se dio no fue la mera utilización decorativa de lo mucho que la tauromaquia ofrecía para un uso poético. No fueron figuras y símbolos, captados como simples recursos metafóricos. Fue algo mucho más latente y compartido, en un grupo además en el que las complicidades eran tantas y tantas las afinidades que se trasvasaban. Fue una eclosión múltiple en personas y en géneros. Desde la prosa ensayística de Bergamín, que con su *Arte de birlibirloque, La estatua de don Tancredo* y *El mundo por montera,* recoge el testigo pasado por Ortega y lo trastrueca, sometiendo el toreo, a través de las suertes expresivas de José y Juan, al más riguroso análisis geométrico-poemático, hasta ésas, tantas veces citadas piezas literarias —pero además son poemas entroncados y surgidos de la fiesta, de su vertiente ale-

gre, vistosa, heroica o trágica, que todo eso conlleva el anillo del ruedo— de Rafael Alberti, de Vicente Aleixandre, de Manuel Altolaguirre, de Gerardo Diego, de García Lorca, de Adriano del Valle, de Fernando Villalón. Este último parece venido al campo de la poesía sólo para convencer a los incrédulos de que el mudo mítico del toro permanecía inédito y real, aguardando su voz, en las toriadas de su marisma. Pero también fue el teatro, con *La Gallarda* de Rafael Alberti, y *El torero más artista,* de Miguel Hernández, y la traducción de *Los Bestiarios* de Montherlant, realizada por Pedro Salinas, y la misma figura emblemática, antes y después de su muerte, de Ignacio Sánchez Mejías, factor y producto de tantos valores que el grupo generacional ambicionada. Y tantas otras vivencias que podrían desgranarse y catalogarse de forma más o menos erudita. Pero lo relevante es esa recuperación sin prejuicios de una fiesta excluida hasta entonces del ámbito de la literatura culta. Recuperación que, adaptada a su sensibilidad, les permitió elaborar unas obras que tal vez sin ese soporte temático no hubiesen alcanzando esa plenitud que hoy nos permite degustarlas.

Alberto González Troyano



Grabado de Pablo Picasso

Federico, Ramón y el toreo

Carlos Bousoño ha señalado cómo la cosmovisión propia de una época aparece vinculada a unos géneros literarios predominantes, en los que la esencia de esa cosmovisión se comunica de forma más apropiada[1]. Una de las características esenciales de la modernidad es la superación de las barreras entre los géneros mediante su constante permeabilización. Este trasvase entre géneros se muestra especialmente activo durante la llamada vanguardia, ya que repercute no sólo en el ámbito literario, sino estableciendo lazos estrechos entre las distintas artes[2]. Poesía, pintura, música y cine conviven, sin que sea posible entender plenamente la primera sin la atención a las demás.

La modernidad, época caracterizada por el radical intrasubjetivismo que lleva a la progresiva aniquilación del mundo objetivo, aparece marcada por la fuerte impronta que lo lírico impone sobre todos los géneros. En este sentido se expresa Pedro Salinas, al distinguir el lirismo radical como actitud profunda de los espíritus creadores del siglo XX ante la literatura[3]. Así, la novela lírica, en todas sus manifestaciones peculiares, sería ejemplo evidente de ese subjetivismo que impone la modernidad a los géneros literarios.

Entre el lirismo radical y la individualidad exaltada debemos entender, en mi opinión, uno de los capítulos más interesantes de la literatura española de la primera parte del siglo XX: la influencia que Ramón Gómez de la Serna ejerció sobre los poetas del 27. Ya Luis Cernuda, al incluir en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* un capítulo dedicado a Ramón Gómez de la Serna defendía el carácter esencialmente lírico de la obra del escritor madrileño y mostraba su huella en los poetas de la generación siguiente. Al mismo tiempo, invitaba a espigar entre las obras de los poetas que él llamaba «del 25», ejemplos de versos cuya deuda con la greguería es evidente (pág. 135).

Es frecuente desde entonces la referencia a Ramón como maestro y como puente entre las vanguardias europeas y la literatura hispánica. Hasta tal punto, que la llamada «generación unipersonal» de Ramón, con que Melchor Fernández Almagro, primero, y Víctor García de la Concha, después[4], se han referido a su originalidad, podría replantearse proyectando su figura sobre la generación siguiente. En ambos estudiosos parece haber pesado la afirmación del propio Ramón: «Yo puedo decirlo; soy el único de una generación que se anuló, que no existió. Parece que en mi año no nació nadie al mismo tiempo que yo, que fui el único aparecido en una laguna de las generaciones»[5]. Sin embargo, no suelen mencionarse las palabras que preceden a esta declaración, en las que Ramón declara: «Aquello que yo atisbé en no sé qué lejana estrella una noche de gran lunatismo, es lo que ahora comienza a triunfar y a ser fórmula del arte de una generación, de toda generación»[6]. Ambas declaraciones de Ramón se producen en un banquete celebrado en su honor el 14 de marzo de 1922 y en el que Azorín, en discurso de presentación, saludó en Ramón «a una de las más brillantes representaciones de la moderna generación literaria»[7]. La ubicación de Ramón junto a los poetas de

[1] *Carlos Bousoño,* Épocas literarias y evolución, *Madrid, Gredos, 1981, pág. 39, n. 30.* Vid. *también,* Teoría de la expresión poética, *Madrid, Gredos, vol. II, pág. 209, y «Significación de los géneros literarios»,* Ínsula, *281 (abril 1970), págs. 1 y 14-15.*

[2] Vid. *Andrés Soria Olmedo, «Relaciones entre teoría poética y teoría de las artes plásticas en el ámbito del vanguardismo español: algunas notas (1909-1931)»,* 1616, *IV (1981), págs. 93-103.*

[3] *Pedro Salinas, «El signo de la literatura española del siglo XX», en* Literatura española siglo XX, *Madrid, Alianza, 1970, págs. 34-35.*

[4] *Melchor Fernández Almagro publica su artículo en la revista* España, *el 23 de marzo de 1923; Víctor García de la Concha, «La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna»,* Cuadernos de Investigación Filológica, *III (1977), págs. 63-86.*

[5] Automoribundia, *Madrid, Guadarrama, 1974, pág. 373.*

[6] Ibídem.

[7] Automoribundia, *ed. cit., pág. 372.*

la generación natural siguiente a la suya quedaba, pues, clara, entre sus propios contemporáneos. La superación de los moldes generacionales estrictos invita, pues, a considerar a Ramón como un creador proyectado, en busca de su ubicación natural entre la joven literatura, empeñada, en torno a la década de los veinte, en la renovación del lenguaje poético.

La revisión que la figura de Ramón Gómez de la Serna experimentó en el año 1988, con motivo de celebrarse el centenario de su nacimiento, tuvo el acierto de mostrarnos al creador de una estética, que «sitúa la modernidad literaria en el centro de su quehacer espiritual»[8].

También en la década de los ochenta se produce la aportación de César Nicolás, el cual en su tesis de doctorado, que ha dado lugar a posteriores publicaciones, investiga la relación entre Ramón y los escritores del 27[9]. En general, hoy se admite sin reservas que hubo una «influencia difusa» de Ramón, que tiñe de ramonismo toda la literatura de la época[10]. Sin embargo, es necesario concretar esa influencia difusa, siguiendo la invitación de Luis Cernuda, mediante la investigación de los préstamos y las intertextualidades que la literatura de la época buscó y recibió de Ramón. Confrontar y desmenuzar los préstamos es, para Fernando R. Lafuente, «un trabajo que considero esencial para una clara delimitación de unas correspondencias creadoras que la crítica reciente ha sospechado más que fijado»[11].

Por este camino ha avanzado la crítica al referirse a la novela de la época, descubriendo los préstamos formales y temáticos de Ramón en los jóvenes narradores del 27. Jaime Mas Ferrer descubre la presencia de la greguería en la novela de Antonio Espina; Pedro Carrero Eras lo hace en Mauricio Bacarisse; Germán Gullón señala en el uso del humor de Antonio Espina, «una voz que repite los acentos ramonianos»; César Nicolás señala constantes temáticas en la novela de la época como el humor, el erotismo, lo cosmopolita o lo excéntrico, que provienen de Ramón[12]. Todas estas coincidencias se derivan del interés de los jóvenes creadores por la imagen poética como «célula bella» (en expresión de Ortega) de la literatura, sintetizadora de las aspiraciones simultaneístas y sensacionistas de la vanguardia. Y es en Ramón donde encuentran al más cercano de sus cultivadores.

Mi intención en este trabajo es mostrar el trasvase de sustancia lírica (plasmada en materias y en formas) que se produce entre una novela de Ramón Gómez de la Serna, *El torero Caracho* (1926) y el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca (1935). No se trata de caer en un comparatismo vacuo a la búsqueda de fuentes, imitaciones o plagios, sino de mostrar, en un ejemplo concreto, la coincidente visión metafórica en dos géneros distintos, propia de la modernidad, y la persistente maestría de Ramón en la construcción imaginaria de la cumbre poética de García Lorca.

Agustín Sánchez Vidal, que reconoce la presencia de Ramón en el 27, apunta a la posible exclusión de Lorca, «que no parecía excesivamente adepto al creador de las greguerías», apoyándose en una anécdota relatada por Santiago Ontañón, que más parece broma entre amigos que animadversión personal o estética[13]. Federico asiste, según consta en la crónica de *El Sol*, al banquete ofrecido por sus amigos a Ramón el 13 de marzo de 1923, en el que se producen los discursos de Azorín y del propio Ramón a los que antes me he referido[14]. Figura, pues, entre los amigos que agasajan a quien el poeta granadino llama, con admiración evidente, «el gran Ramón».

[8] *Fernando R. Lafuente, «Solo Ramón (a los cien años)»,* Ínsula, *502 (octubre 1988), págs. 16-17; pág. 16.*

[9] *La tesis doctoral* Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27 *fue defendida en la Universidad de Extremadura en 1983. El tomo III es un análisis semántico de imágenes.* Vid., *«Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna»,* Anuario de Estudios Filológicos, *VII (1984), págs. 281-297; «Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia»,* Ínsula *502 (oct. 1988), págs. 11-13;* Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo, *Madrid, Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988. Recientemente el mismo César Nicolás ha editado para Austral (Madrid, 1991) una selección de las greguerías de Ramón.*

[10] *César Nicolás, art. cit., 1988, pág. 12.*

[11] *Fernando R. Lafuente, «Entre el lujo y el desperdicio»,* ABC literario, *2 de julio, 1988, pág. X.*

[12] *Jaime Mas Ferrer, «El arte de novelar de Antonio Espina: teoría y práctica»,* Ínsula, *529 (enero 1991), pág. 28; Pedro Carrero Eras, «Mauricio Bacarisse, el lugar de un escritor»,* Ínsula, *529 (enero 1991), pág. 16; Germán Gullón, «Una invitación a la vanguardia: la poesía de Antonio Espina»,* Ínsula, *529 (enero 1991), pág. 22; César Nicolás, art. cit., 1988, pág. 11.*

[13] *«De Ramón al surrealismo»,* Ínsula, *502 (octubre 1988), pág. 14.*

[14] Automoribundia, *ed. cit., págs. 370-375. Puede verse foto de ese banquete, con Lorca en primer término, en José Camón Aznar,* Ramón Gómez de la Serna en sus obras, *Madrid, Espasa Calpe, 1972, pág. 321. La visita de Ramón a Granada en el año 25 para conferenciar en el concurso de cante jondo, la asistencia de Ramón y Lorca a las tertulias del* Henar *con Ortega, el contacto en* Revista de Occidente *atestiguan algunos otros contactos personales entre ambos.*

La presencia de la greguería de Ramón en la obra de Lorca ha sido puesta de relieve por Manuel Durán, para quien en el *Romancero gitano* hay «docenas de versos, frases, giros que nos recordarán las greguerías de Gómez de la Serna», y señala una doble afinidad hacia la greguería: por su carácter popular y por su esencia onírica y antilógica[15]. Insisto en que estas greguerías lorquianas, como las de otros muchos integrantes de la joven literatura de los veinte, son producto, a mi entender, del «imaginismo» de la poesía de la época. Sin embargo, mi propósito ahora es comprobar el trasvase de sustancia lírica profunda y materia metafórica entre dos obras de géneros distintos con el mismo referente inmediato en el mundo taurino.

El torero Caracho[16] supone una manifestación del papel de lo costumbrista en la novela de Ramón. «Novela de toros» la llama Gómez de la Serna, inspirada en sus recuerdos taurinos, donde aparecen las «fechas negras de la historia de España mezcladas a fechas luminosas de toros»[17].

En la caracterización de los dos toreros protagonistas parecen intervenir rasgos que forman parte de la biografía de Ignacio Sánchez Mejías, ya consagrado como torero cuando Ramón escribe su novela. Ignacio se casa con la hermana de Joselito, pero mantiene una relación amorosa con Encarnación López, La Argentinita, famosa cupletista a quien dedica Lorca su *Llanto.* El Caracho de Ramón se escapa con la hija de un torero de fama, Pascuala, con la que luego se casa, pero mantiene relaciones apasionadas con otra, la Rosario. Si bien esta caracterización, un tanto folclórica, no demuestra que Ramón se inspirase en Sánchez Mejías para la historia sentimental de su Caracho, hay otro rasgo caracterizador de su rival, Cairel, que apunta más, por su peculiaridad, al protagonista de la gran elegía lorquiana. Me refiero a la relación de Cairel con el mundo de la cultura. Escribe Ramón: «Cada vez se acentuaba más el pugilato con Cairel, el torero flaco, sombrío, que llevaba demasiada melancolía en el alma, el torero de los letrados que le daban larga conversación como si las palabras al caer en él no cayesen en un oscuro abismo».

Caracho, cuando se refería a él, decía: «es un intelectual» (ed. cit., cap. XI, pág. 68).

No creo necesario recordar la aureola de intelectualidad que rodea a Ignacio Sánchez Mejías (aunque también a Juan Belmonte), derivada de su dedicación a la literatura, y de su amistad con los poetas de los veinte o con el crítico José M.ª Cossío, ni creo necesario tampoco referirme a su papel como organizador del viaje a Sevilla para conmemorar el aniversario de Góngora en el Ateneo sevillano. Es historia bien sabida. En estos rasgos caracterizadores de sus personajes de novela parecen encontrarse referencias al personaje histórico Ignacio Sánchez Mejías. El propio Ramón comenta en su *Automoribundia* que la construcción de su novela se lleva a cabo con recuerdos contemporáneos de las corridas «más grandes y reveladoras de cada temporada»[18]. En 1926, cuando Ramón escribe, Sánchez Mejías es ya un matador de fama, por lo que no parece improbable que su figura forme parte de los recuerdos taurinos de Ramón. Sería ésta, pues, una primera vinculación puramente anecdótica entre la novela de Ramón y el poema de Lorca.

Un segundo vínculo, externo, es el que se deduce de la coincidente temática, que convoca en el texto elementos caracterizadores semejantes. Todos los referentes del mundo de los toros se ponen en juego en ambas obras para establecer la fuerte conexión con la realidad de la que parte la imaginación poética de ambos creadores: la plaza, el campo, los mayorales, los olivos, las banderillas, el toro, la muchedumbre, la sangre, etc.[19]. Tam-

[15] *Manuel Durán, «García Lorca, poeta entre dos mundos», en I.M. Gil, ed.,* Federico García Lorca, *Madrid, Taurus, 1973, págs. 165-173; pág. 169. Cf. Richard Jackson, «La presencia de la greguería en la obra de García Lorca»,* Hispano, *25.*

[16] *Publicada por la Editorial Agencia Mundial de Librería, París-Madrid-Lisboa, 1926. Las citas se referirán a la edición Madrid, Espasa Calpe, col. Austral (n.º 1441), 1969.*

[17] Automoribundia, *ed. cit., pág. 452. «Entre mis emociones más inolvidables de la infancia estaba el eco de la discutida corrida de toros que se dio el mismo día de la pérdida de las colonias».*

[18] *Ed. cit., pág. 452.*

[19] *Emilio de Miguel ha señalado para el Lorca del* Romancero gitano *«la base absolutamente realista de todo el libro, al igual que ocurre, a mi entender, en toda la literatura lorquiana. Me refiero con ello a la perfecta armonía existente en el libro entre la imaginación más libre y audaz para acuñar metáforas o expresiones sorprendentes y la base sólidamente realista de cuanto está poetizando Lorca», «Introducción» a* Romancero gitano, *Madrid, Austral, 1990, pág. 38. Pedro Salinas escribe a propósito del* Llanto: *«La mayoría de los elementos verbales que maneja el poeta, el vocabulario, pertenece todo a la esfera de lo concreto (...), ofrecen al lector todos los asideros plásticos rememorativos de la escena real»,*

bién es coincidente la puesta en relación de la corrida de toros con un sacrificio ritual: «En esa ofrenda a lo alto queda algo para el cielo. A los dioses hambrientos no se les dedica ya más que esa ofrenda del toro caliente. No hay otra ara que la plaza» (ed. cit., pág. 128), ampliamente señalada por la crítica en la configuración del *Llanto*[20]. Para Ramón, como para Lorca, rito y tragedia caminan unidos: frente a la corrida portuguesa, «fiesta de plazoleta verde» o «juego de patio de colegio», donde «no podía haber luto ninguno, ni el del toro» (pág. 35), en la corrida española se riza «el rizo de la muerte» (pág. 90). Sin embargo, lo que en Lorca va a adquirir una dimensión épica y trágica, que convierte al poema en una meditación sobre la muerte, y a su protagonista en un héroe mítico, en Ramón no trasciende los límites del costumbrismo, grotesco a veces, a pesar de la continua presencia de la muerte como elemento integrante de la fiesta[21]. *El torero Caracho* deshumaniza la figura del héroe, en una trama grotesca de farsa o sainete[22]. Además, al final de la novela, Ramón pone en boca del «hombre sensato» que ve el entierro de ambos toreros, su crítica personal ante tanta desmesura, con técnica narrativa de distanciamiento: «El hombre sensato sostenía que si se desorbitaban aquellas desgracias es porque había estado enfocada con telescopio una agonía y no se suele enfocar así la de un tuberculoso ni la de un oficialillo de carpintero que muere llamando a su madre. Toda agonía, bajo la lupa de la publicidad, era así de desgarradora (...) todos quieren cuidar a estos dos o tres hombres voluntarios del morir» (pág. 146)[23]. Sin embargo, la más importante de las coincidencias entre ambas obras, y la que justifica este trabajo, es la que permite apreciar las similitudes en el planteamiento metafórico, el trasvase de elementos integrantes de la metáfora y sus asociaciones en las imaginaciones creadoras de Ramón y de Lorca.

El mayor número de coincidencias y las más evidentes se producen a partir del capítulo XVIII de la novela, en el que se narra la corrida en la que Cairel y Caracho son cogidos de muerte, la agonía y muerte de Caracho y el velatorio. La tragedia aparece precedida por una serie de presagios: «Siempre el vestirse para la corrida tiene algo de amortajamiento y embalsamaje (...) Algo de caricias últimas tenían las caricias de aquel Manolo que le vestía (...) Se miraba en el nicho del espejo como la vez última (...) El que se veía parecía que se iba a lanzar a una tarde llena de navajas, a un miércoles de ceniza de borracheras trágicas (...) Se presentía que en su bolsillo del pecho estaba la cartera con los últimos documentos, la bula de los muertos, el pase para Caronte, el resguardo de la tumba a perpetuidad (...) Trenzado trágico era el de la coleta momentos antes de la corrida» (ed. cit., págs. 110-111). También los presagios abren el *Llanto* lorquiano, con la inicial «blanca sábana»[24], que en Ramón aparece ya vinculada al lecho del herido: «Pronto estaba el moribundo en el lecho limpio con las mejores sábanas, de esas que son hilas frescas para el herido» (pág. 139). El clima de presentimiento de tragedia va avanzando en la novela a través de referencias simbólicas al clima y a las sensaciones: «La tarde se anublaba por momentos y en todos los costados había un raro escalofrío» (pág. 124). «Ya la plaza estaba removida con las huellas de la sangre y del peinarla con el escardillo» (pág. 121). «La arena tenía más cuajarones de sangre que

«Dos elegías a un torero: García Lorca y Rafael Alberti», en Literatura española siglo XX, *Madrid, Alianza, 1970, págs. 198-203, pág. 199.*

[20] *Abundan en la novela de Ramón las referencias rituales: los toreros son «compañeros de los dioses en el paraíso de la plaza», que «habían tomado parte en la liturgia completa de un toro» (pág. 56), que llevan «su capa como una casulla» (pág. 24) y que se enfrentan a un toro «con algo de Buey Apis» (pág. 31). Respecto a Lorca,* Vid., *Calvin Cannon, «Lorca's* Llanto por Ignacio Sánchez Mejías *and the Elegiac Tradition»,* Hispanic Review, *31 (1963), págs. 229-238, especialmente pág. 233. Andrew A. Anderson,* Lorca's Late Poetry: A Critical Study, *Leeds, Francis Cairns, 1990, especialmente págs. 153-236.*

[21] *Para J. Camón Aznar, la muerte es una constante en la visión de la realidad de Ramón: «cada una de sus cosas lleva como su sombra, su muerte»,* op. cit., *pág. 49. La visión casi esperpéntica de la fiesta se comprueba, por ejemplo, en ese «caballo blanco —mortal para símbolo de la buena esperanza—, con las ballenas de las caderas salidas, con la armazón de mimbre de las costillas al descubierto, estrecho como si se le viese en un espejo grotesco» (ed. cit., pág. 125).*

[22] *«Sainete dramático» llama Eugenio de Nora a la novela de Ramón, en* La novela española contemporánea, *Madrid, Gredos, 1958, vol. II, pág. 128. Alberto González Troyano (*El torero héroe literario, *Madrid, Espasa Calpe, 1988, pág. 328), considera la novela de Ramón como un epitafio de la narrativa taurina.*

[23] *El «espejo grotesco»* (vid. supra, *n. 21) y el enfoque con telescopio o con lupa, nos dan clara referencia del proceso de deformación al que Ramón somete a la realidad, que tiene evidentes resonancias esperpénticas.*

[24] *Recuérdense los versos finales del «Romance del emplazado», en donde sábana-mortaja y muerte se relacionan: «y la sábana impecable / de duro acento romano / daba equilibrio a la muerte / con las rectas de sus paños».*

nunca, y las nubes ponían cipreses de sombra en el ruedo» (pág. 128), que el torero en el ruedo llega a percibir: «Caracho notaba la galerna de los malos momentos, esa tempestad eléctrica y agorera que de pronto se levanta en la atmósfera clara de la plaza» (pág. 128).

En el comienzo del poema de Lorca se condensan las expresiones simbólicas, pero se mantienen los referentes de la construcción ramoniana. Así, en la «espuerta de cal ya prevenida» encuentro la referencia a las huellas de la sangre en la arena que habrá que secar; y en el verso «el viento se llevó los algodones», las resonancias del nublado, el escalofrío y, sobre todo, la galerna agorera de Ramón, que conducirá necesariamente al verso «cuando el sudor de nieve fue llegando», anunciador de la muerte del torero.

En los últimos versos de la II.ª parte del *Llanto*, «La sangre derramada», Lorca pone en juego toda una serie de referencias encadenadas a la religiosidad popular relacionada con la Semana Santa andaluza[25]:

> Que no hay cáliz que la contenga
> que no hay golondrinas que se la beban,
> no hay escarcha de luz que la enfríe,
> no hay canto, ni diluvio de azucenas,
> no hay cristal que la cubra de plata.

A partir de la misma referencia Ramón construye el pasaje de su novela en el que el cuerpo moribundo de Caracho es trasladado desde la enfermería de la plaza a su casa: «Esperaban la salida de la camilla de Caracho, que al fin se puso en marcha lenta, parsimoniosa, como pesado paso de procesión» (pág. 137). «Tenía una marcha equilibrada, pausada, como si el paso de la procesión llevase las imágenes y los jarrones sueltos» (pág. 138). La mención del cáliz incapaz de contener la sangre derramada aparece en *El torero Caracho:* «La cuidadosa procesión (...) como no queriendo verter la sangre del cáliz colmado» (pág. 138).

La saeta a la que se refiere el verso de Lorca «no hay canto, ni diluvio de azucenas», también se presenta en la trágica procesión de Caracho moribundo: «Algunas [mujeres] dejaban entresalir de sus labios un ¡ay! de saeta» (pág. 138). La custodia a la que se refiere el «no hay cristal que la cubra de plata», resuena en la mención del viático con que Ramón ilustra su referencia a la procesión: «Una clase especial de procesión, la pequeña procesión del viático, engrosada hasta el delirio, parecía aquella comitiva» (pág. 137). Por último, la falta de luz, de cantos, de ornamentos, en Lorca designa también la procesión ramoniana: «Sin luces, sin campanillas, y sin palabras, tomaba aquella muchedumbre un aspecto de manifestación contra la muerte» (pág. 137). En relación con todos los referentes religiosos que he señalado, y como su culminación, la figura del torero aparece en la novela de Ramón comparada por contraste con la figura de Cristo: «Como a otro mártir de los hombres al pobre torero, también lleno de heridas, aunque redentor caído en tierra sin ascensión posible» (pág. 141).

La proyección de Ignacio Sánchez Mejías como Cristo ha sido abundantemente señalada por los comentaristas del *Llanto* lorquiano y puesta en relación con la tradición elegiaca cristiana[26]. El título de la II.ª parte, «La sangre derramada», los versos finales de esa misma parte, con las referencias religiosas ya señaladas, y sobre todo los versos 77-84 sugieren esa mitificación cristiana de Ignacio:

> Por las gradas sube Ignacio
> con toda su muerte a cuestas.
> Buscaba el amanecer,
> y el amanecer no era.
> Busca su perfil seguro,
> y el sueño lo desorienta.
> Buscaba su hermoso cuerpo
> y encontró su sangre abierta.

Andrew A. Anderson ha comentado con acierto estos versos, relacionándolos con el mito de Sísifo, pero también con claras resonancias que sugieren la ascensión de Cristo al Calvario cargado con su cruz[27]. La misma figura ve Francisco García Lorca, que glosa: «La figura del hombre, cargado con su muerte, asciende por la inmensa gradería hacia un imposible amanecer»[28]. La imposible ascensión del torero Caracho, «redentor caído en tierra» se ha desarrollado en el poema de Lorca. Pero además, otra serie de pasajes de la novela, parecen resonar en los versos citados de Lorca. La búsqueda de amanecer: «aquella mirada que buscaba los horizontes

[25] *Cf. Francisco García Lorca,* Fererico y su mundo, *Madrid, Alianza, 1980, pág. 215.*

[26] *Calvin Cannon, art. cit., pág. 234.*

[27] Op. cit., *pág. 191.*

[28] Op. cit., *pág. 216.*

de la mañana» (pág. 109); la visión de los graderíos de la plaza como escaleras: «los tendidos resultaban escaños de piedra, escalinatas de vida» (pág. 90); y, sobre todo, la ascensión por ellas del torero muerto en la plaza: «Si había muerto en la plaza, ¿cómo no había visto nadie la ascensión del torero hacia el cielo de la tarde?» (pág. 130).

Otro rasgo de configuración metafórica coincidente entre la novela de Ramón y el poema de Lorca afecta a lo que podría llamarse «taurinización» del cosmos. Me refiero a esa capacidad de traslación metafórica de los referentes taurinos para caracterizar al Universo. Así, la escena que cierra la novela, depositados ya los cadáveres en el cementerio, «la plaza de toros de la muerte» (pág. 147), se nos presenta de la siguiente forma: «Todos habían saltado la barrera de la muerte y allí, en aquel último refugio en que el sol y la sombra eran más vivos que en ningún otro sitio, todos estaban vestidos con el traje de luces negro y oro de la muerte en el último caso, tomando parte en la corrida a puerta cerrada del domingo interminable del cementerio...» (pág. 147). Con el mismo procedimiento, los gritos de la amante de Caracho, al verlo muerto debían oírse «en la enorme plaza de la muerte» (pág. 143), con evidente relación con «la plaza redonda de la luna» o con «la plaza gris del sueño», del poema de Lorca; las nubes son «portadoras de rayos como el mozo de estoques es portador de estoques» (pág. 114), o son «como pañuelos con que el presidente eternal indicaba un cambio de suerte» (pág. 56); España es una gran plaza en el verso de Lorca «¡Oh, blanco muro de España!» y en la referencia de Ramón al «gran corral de España» (pág. 56); la jeringuilla con la que inyectan a Caracho en la enfermería de la plaza es una «banderilla de cristal» (recuérdense las referencias a la enfermería en los primeros versos del *Llanto*); el toro que origina la tragedia adquiere dimensión cósmica: «Si alguna vez había caído sobre la vida el tauro del Zodiaco, había sido aquella tarde» (pág. 22), como los «toros celestes» y los «mayorales de pálida niebla» del poema de Lorca. Bajo el mismo prisma podemos considerar la animación de lo inanimado: «En aquel toro se encorajinaban esas piedras que están para caer en los abismos y todo lo que es inmóvil en el paisaje tomaba empuje» (pág. 121), cuya resonancia parece impregnar los versos de Lorca:

> Y los toros de Guisando,
> casi muerte y casi piedra,
> mugieron como dos siglos
> hartos de pisar la tierra.

Y también la fusión de lo humano con lo taurino: «En toda la plaza resonó aquel mugir como en un sitio lleno de ecos, como de la desesperación que amenazaba ya en límites ultramundanos. Mugieron todas las almas al unísono (pág. 31), que en Lorca indica el triunfo de la muerte sobre la vida en la lucha que mantiene el torero agónico: «El toro ya mugía por su frente».

Además de esa configuración metafórica coincidente en Ramón y en Lorca (la mención de los presagios y las referencias religiosas, con la figura de Cristo como dignificador de la muerte del torero, que adquiere un sentido trascendental, la «taurinización» del cosmos), podemos encontrar otros rasgos concretos entre ambos creadores, que muestran el coincidente pensamiento metafórico aplicado a realidades similares.

La expectación originada por la presencia del torero herido en la enfermería («mucho público se dirigió a la enfermería», pág. 135) provoca en la imaginación de Ramón una expresión hiperbólica de gran fuerza expresiva: «les hubiera hecho romper los cristales de los balcones» (pág. 139); la misma expresión con la que Lorca aporta la idea de expectación a su poema: «el gentío rompía las ventanas», potenciando aquí la expresión de acumulación violenta por el doble acento sobre la vocal /i/ y la recurrencia del grupo formado por nasal + oclusiva (/nt/ y /mp/). Con la misma intención de transmitir al lector la expectación y la tensión emocional de ese gentío funciona la imagen del verso «en las esquinas grupos de silencio», donde se combinan dos de las referencias de la novela de Ramón, la primera que recoge la ansiedad de la muchedumbre: «Esos desconocidos que forman las tertulias de las esquinas en los momentos trascendentales» (pág. 140), y la que incorpora, con una feliz sinestesia, las sensaciones de silencio preocupado ante el drama del moribundo: «Aquella multitud hasta hubiera querido apagar los faroles para que el silencio de la calle fuese mayor» (pág. 138). En la unanimidad trágica que remite a un destino inexorable del verso: «Eran las cinco en todos los relojes» resuena la misma nota de unanimidad de la frase de Ramón: «Todos los relojes pensaban en la corrida» (pág. 114) o «todos callaban las

horas» (pág. 138). La camilla-ataúd del verso: «Un ataúd con ruedas es la cama» aparece también en la novela, cuando Ramón escribe: «La camilla, en el portal, tuvo dificultades de féretro que sube con el muerto» (pág. 139). El aprovechamiento de las connotaciones simbólicas del árbol para convertir la plaza de toros en una entidad onírica con ribetes trágicos: «Y la plaza gris del sueño / con sauces en las barreras», la encontramos latente en la metáfora de Ramón que convierte las nubes en cipreses que proyectan su sombra sobre el ruedo: «Las nubes ponían cipreses de sombra en el ruedo» (pág. 128).

La estrecha relación entre «piedra» y «muerte» de toda la tercera parte del poema de Lorca, «Cuerpo presente», aparece también recogida en la descripción del cadáver de Caracho, que se nos presenta «como si la muerte le hubiese hecho ya de piedra» (pág. 138), y en la de los dos toreros el día del entierro, cuyos «rostros, de mucha armazón ósea, se esculturizaban en piedra» (pág. 141). Las notas de «ruptura» e «imposibilidad de movimiento» que dominan los versos que describen el cuerpo muerto de Ignacio:

> Delante de la piedra.
> Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
> Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
> para este capitán atado por la muerte,

son las mismas que describen el efecto de los dos cadáveres de los toreros ramonianos: «dos hombres rotos, que iban a quedar perdidos y quietos para siempre» (pág. 147).

La hipérbole que colora del amarillo del miedo la plaza donde torea Caracho, «toda la plaza estaba pálida» (pág. 33), parece resonar en los mismos elementos retóricos y simbólicos del verso de Lorca: «cuando la plaza se cubrió de yodo».

Otro conjunto de coincidencias son más tenues y, quizá, más esperables. La referencia a la valentía y al riesgo asumido que se aprecia en llamar a los toreros «voluntarios del morir» (pág. 146) podría dejar resonancias en la «apetencia de muerte» de Ignacio. La lucha ancestral entre la vida y la muerte, entre lo humano y lo salvaje de: «En el valle del mundo se repetía la primera lucha del hombre con el bisonte» (pág. 52) podría percibirse en: «Ya luchan la paloma y el leopardo».

Por último, la relación muerte/olvido con que Lorca construye toda la parte final de su *Llanto*, «Alma ausente», aparece en Ramón, cuando se refiere a «la desmemoria de la muerte» (pág. 136; recuérdese el verso de Lorca «No te conoce tu recuerdo mudo»), o «la muerte, que es donde todo gesto se pierde» (pág. 147).

No creo necesario insistir en las diferencias, evidentes, que entre ambas obras se producen, a pesar de la semejante figuración metafórica que he tratado de mostrar[29]. Las imágenes lorquianas, aunque puedan tener su punto de partida en la lectura de la novela de Ramón, como en otras lecturas de clásicos y modernos, son personales y sugerentes, y potencian su expresividad desde las múltiples perspectivas de interpretación que adquieren al funcionar en el poema. Esta polisemia falta, con frecuencia, en las metáforas ramonianas, cuya lectura es siempre unidireccional.

Se ha señalado la presencia, en el *Llanto*, de las coplas de Manrique, del romance de los Infantes de Lara, de coplas andaluzas, de Góngora, de Quevedo[30], pero se ha olvidado con frecuencia la resonancia de creadores contemporáneos, como Ramón en su novela de toros, o como el Neruda elegíaco de «Alberto Rojas Giménez viene volando» o el Gerardo Diego del «poema del toreo» *La suerte o la muerte*[31]. Lorca compone con resonancias de sus lecturas, de la misma manera que con autocitas de su propio mundo poético. Pero actualiza cada presencia haciéndola funcionar en un sistema particular, donde potencia la capacidad de sugerencia de metáforas e imágenes, que nunca son, y menos que nunca en el *Llanto*, de lectura unívoca. «En los poetas de primera fila —recuerda Hugo Friedrich—, la influencia literaria no es un mero proceso pasivo, sino consecuencia de una afinidad que los ha conducido a confirmar y acentuar

[29] *Escribe Carlos Bousoño a propósito de las metáforas lorquianas: «aunque Lorca no inventa, la mayoría de las veces, los medios genéricos destinados a deslumbrarnos (...) sí inventa su concreta plasmación en cada verso, en cada palabra», en «Metáforas lorquianas»,* El País, *19 de agosto de 1986, Extra Lorca, pág. IV.*

[30] Vid. *Francisco García Lorca,* op. cit., *págs. 216 y ss.*

[31] *Un primer acercamiento al poema de Neruda parece mostrar ciertas resonancias en la tercera parte del* Llanto, *tanto de construcción como de imágenes, de clara estirpe surrealista. Respecto a la influencia de Gerardo Diego, la dificultad para establecer la fecha de los distintos poemas (el libro está escrito entre 1926 y 1963), excepto los que se refieren a sucesos posteriores a la composición del poema de Lorca, impide determinar el sentido del trasvase.*

en un predecesor sus propias facultades artísticas»[32].

La influencia que he querido mostrar en un caso concreto, viene a confirmar varias cosas. Por un lado, la creatividad de Lorca y sus procesos de recreación de lo leído; por otro, la permeabilidad genérica propia de la modernidad, que hace que la materia novelesca —bien es cierto que de un tipo de novela tan peculiar, tan «poemática» como la de Ramón— traspase los límites de lo narrativo y se impregne de esencia lírica, que es capaz de transmitirse, en movimiento de retorno al poema. Por último, la proyección de Ramón Gómez de la Serna, el creador de la generación unipersonal, en la generación histórica que le sigue, que, aunque no le corresponde cronológicamente, es espiritualmente la suya. A ella aporta Ramón, en donación continua, sus palabras[33], «aquellas palabras despabiladas, como cuando fueron creadas por primera vez, antes de entrar en la conserva de los diccionarios» (*El torero Caracho*, ed. cit., pág. 80).

La imagen de este Ramón proyectado es la imagen del genio, ya que «los genios son los que dicen mucho antes lo que se va a decir mucho después»[34], la imagen del que ha rizado el rizo de la inteligencia para descubrir el millón de greguerías que vibran en nuestra alma y tiene así derecho a los vítores[35]; la imagen, en definitiva, de la más estricta modernidad.

Javier San José Lera

[32] *Hugo Friedrich,* La estructura de la lírica moderna, *Barcelona, Seix Barral, 1974, pág. 184.*

[33] *«Para usted vivir es un acto de incesante donación. Da usted palabras, gestos, libros, banquetes», Ortega y Gasset en carta a Ramón, publicada en J. Ortega y Gasset,* Ensayos sobre la generación del 98, *Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, págs. 307-308.*

[34] Automoribundia, *ed. cit., pág. 183.*

[35] *«Sólo el que riza el rizo de la muerte o el rizo de la inteligencia tiene derecho a los vítores»,* El torero Caracho, *ed. cit., pág. 90.*

La generación del 27 y el flamenco

Escribió Federico García Lorca de algunos cantaores, que «fueron inmensos intérpretes del alma popular que destrozaron su propia alma entre las tempestades del sentimiento»[1]. Me parece válido el concepto, por cuanto pienso que sólo violentando demasiado la argumentación se podría concluir que el flamenco sea un arte popular, o una cultura popular.

Porque el flamenco es rabiosamente individualista. Tanto, que dos cantaores no pueden cantar juntos, y si alguna vez lo hacen es en géneros —los fandangos verdiales, algunos de Huelva, las sevillanas...— que se acercan al folclore y poco tienen que ver ya con lo jondo. El flamenco en ningún caso puede considerarse obra del pueblo. Es obra de individuos, de artistas —profesionales o no, eso no importa— privilegiados, con frecuencia *raros* geniales que no tuvieron facilidad para integrarse en la sociedad en que vivían, como fueron los casos de Enrique el Mellizo, Manuel Torre o Macandé.

Ahora bien, intérpretes del alma popular, sí. Como lo son todos los seres excepcionales, con una rara sensibilidad para asimilar y asumir y comunicar lo más digno de su atención. Lo popular, desde luego. Como lo fueron estos artistas singulares que integran la que se dio en llamar *generación del 27,* y que tanto se miraron en lo popular siendo ellos, por lo que tengo entendido, poetas y escritores de trayectoria *culta.*

[1] *«El cante jondo. Primitivo canto andaluz»,* Obras Completas, *vol. I, pág. 1.024, Aguilar, Madrid, 1980.*

Sin embargo, el flamenco no tiene, a mi entender, una influencia determinante sobre el grupo como tal. Sí en algunos de sus miembros, y en algunos de los más representativos, lo que es lógico si tenemos en cuenta que un importante número de ellos son andaluces, y otros frecuentaron el Sur o se establecieron en él temporalmente. Y aún así no faltaron quienes permanecieron indiferentes o ajenos al flamenco, e incluso alguno se mostró hostil. Luis Cernuda, por ejemplo, quien habló de la *manía folklorista* de Antonio Machado en algunos aspectos de su obra, y al *Romancero gitano* de García Lorca le adjudicó como uno de sus principales defectos su *costumbrismo trasnochado.* O José Bergamín en su artículo «Las ínfulas del flamenco», aunque en otros puntos de su obra se muestre mucho más comprensivo hacia lo jondo e incluso componga numerosas coplas de soleá.

En el extremo opuesto de este frente de indiferencia y animosidad hacia el flamenco habría que situar, entre los hombres del 27, a Fernando Villalón. Si el flamenco es, como creemos muchos, además de un arte prodigioso, una forma de ser y estar, un estilo de vida, Fernando Villalón podría ser paradigma ejemplar. Ganadero andaluz, aristócrata altivo, quiso que le enterraran «con espuelas y el barbuquejo en la barba» y sus restos mortales acabaron, se dice, en el osario común[2]. Alberti nos lo presentaba como «un hombre extraordinariamente fino y simpático, hijo de esa romántica Andalucía feudal, que se sentaba bajo los olivos a compartir, tú por tú, el pan con los gañanes. Profundamente popular, los verdaderos amigos suyos, los inseparables, eran los mayorales que guardaban sus toros, los gitanos, los mozos de cuadra, toda la abigarrada servidumbre de sus cortijos, además de cuanto torerillo ilusionado rondaba sus dehesas. Cuando lo conocí ya andaba arruinado. Negocios absolutamente poéticos lo habían venido hundiendo en la escasez, casi en la pobreza. Si Villalón fue, como se decía y yo lo pude comprobar, un hombre único, extraordinario, no se le debe a su obra escrita, que es muy poca, sino a su fantástica vida, a su extraña personalidad. (...) Se decía que su ideal como ganadero de reses bravas se cifraba en obtener un tipo de toro de lidia que tuviera los ojos verdes; que para cazar nereidas de agua dulce cambió sus magníficas tierras de olivares por un islote desierto, plano y arenoso, en la desembocadura del Guadalquivir, islote que desaparecía totalmente a la hora de la marea; que para alcanzar el nirvana vivió más de seis meses en un sotáno oscuro, acompañado de una cabra y un sapo, alimentándose únicamente de un poco de verdura...»[3].

Es el retrato de un flamenco cabal, incuestionablemente. Y un poeta cuya producción artística está vivificada por el cante jondo[4], hasta el punto de que Urbano considera que «el valor máximo de Villalón radica en el entroncamiento de lo popular andaluz y de lo jondo en lo literario»[5].

Fernando Villalón entró en contacto con algunos de los principales poetas de la generación del 27 a través de su amigo Ignacio Sánchez Mejías, quien si fue un torero de cartel —moriría en el ruedo— no es menos cierto que como escritor y devoto de múltiples disciplinas artísticas, entre las que el flamenco ocupa lugar de privilegio, fue hombre clave en la historia de dicho grupo de intelectuales, e incluso ejerció de mecenas para hacer posible actos como la conmemoración en Sevilla del tercer centenario de Góngora. Su relación con la bailarina/bailaora Encarnación López, *la Argentinita,* convirtió a ésta en algo así como la musa del 27, y llevó al torero a reclutar viejos gitanos y flamencos para espectáculos de ella como *Las calles de Cádiz.*

Se podrían rastrear las huellas del flamenco en otros miembros de la generación del 27, pero es obvio que el tiempo de que dispongo no me permite mucho más que apuntar el tema. Dos nombres, sin embargo, son ineludibles en este caso, y me referiré a ellos con la brevedad que se me exige, nunca satisfactoria por supuesto. Me refiero a Federico García Lorca y a Rafael Alberti.

García Lorca vivió desde su infancia una cierta proximidad al flamenco. Se habla de algún abuelo o bisabuelo que era un buen *conocedor.* «El poeta verdaderamente entrañado con el duende andaluz —escribió de él González

[2] *Manuel Urbano, «Lo jondo en Fernando Villalón»,* Revista Candil, *n.º 4, pág. 7, Jaén, marzo-abril 1981.*

[3] *«La arboleda perdida», págs. 227-228, Bruguera, Barcelona, 1980.*

[4] *José Luis Buendía, «Fernando Villalón o la aristocracia de lo popular en la generación del 27»,* Revista Candil, *n.º 43, pág. 15, Jaén, enero-febrero 1986.*

[5] *M. Urbano, «Lo jondo en Fernando Villalón»,* Revista Candil, *n.º 4, pág. 10, Jaén, marzo-abril 1981.*

Climent[6]—. Integramente flamenco. (...) Lorca —él y su obra— está tocado de alto flamenquismo».

Lo que no quiere decir, sin embargo, que fuera un verdadero experto en el tema. En sus escritos o declaraciones al respecto hay errores, contradicciones, incertidumbres propias de quien no ha profundizado con rigor en un conocimiento. Pero hizo gala de algo que valía seguramente mucho más. Una genial intuición, una exquisita sensibilidad para captar lo más delicado y hermoso de un arte que le conmovía y emocionaba. Y, también, una fabulosa capacidad para transmitir su propio sentimiento en lenguaje de una belleza y originalidad fascinantes. Sobre el duende escribió páginas imprescindibles. Acuñó conceptos —sonidos negros, cultura en la sangre, el tronco negro del faraón...— lenguaje flamenco sería bastante más pobre. Sus libros *Poema del Cante Jondo* —en el que, según García Tejera, «dejó plasmado un andalucismo desnudo, despojado de pintoresquismos y anécdotas»[7]— y *Romancero gitano* son cumbres aún hoy, a más de medio siglo de distancia.

Oyéndole recitar un poema del *Romancero gitano*

> Verde que te quiero verde...

conoció una noche Rafael Alberti a García Lorca. El recuerdo de aquel acontecimiento es imborrable para el gaditano: «Había magia, *duende,* algo irresistible en todo Federico»[8].

Alberti también conocía el flamenco desde sus años mozos. Cuando rememora la muerte de su padre en 1920, su evocación se centra en Agustín, «aquel hermano que aunque lleno de gracia era siempre el más serio, prorrumpió en ayes y palabras que parecían más bien versos caídos de alguna copla de nuestro cante jondo»[9].

Para Alberti el cante es

> ese toro metido en las venas
> que tiene mi gente,

y él mismo ha contado su satisfacción al oír cantar como anónimos, en una taberna de Triana, cuatro versos desgajados de su elegía a la muerte de Joselito:

> Cuatro arcángeles bajaban
> y abriendo surcos de flores
> al rey de los matadores
> en hombros se lo llevaban[10].

Alberti ha hablado con frecuencia de sus vivencias flamencas, que fueron muchas y a veces le llevaron a dejar memoria escrita de ellas. Así cuando oyó cantar al legendario Manuel Torre, quien le pareció «un bronco animal herido, un terrible pozo de angustias. (...) El gitano nos tenía sobrecogidos a todos, agarrados por la garganta, con sus gritos, su voz y las palabras de sus coplas»[11].

En muchas ocasiones el flamenco será el motor de su vena creadora. Así en Italia, a raíz de haber escuchado a José Menese, escribiría.

> Tan sólo penando
> sin saber que un día
> una voz que me vino de lejos
> me consolaría.

La voz de lo jondo, en definitiva, esa voz que puede llegar a herirnos en lo más profundo de nosotros mismos y que marcó verdaderamente a fuego a algunos de los más significados creadores del 27.

Ángel Álvarez Caballero

[6] Antología de poesía flamenca, *págs. 47-48, Escelicer, Madrid, 1961.*

[7] Poesía flamenca, *pág. 41, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1986.*

[8] La arboleda perdida, *pág. 158.*

[9] La arboleda perdida, *págs. 126-127.*

[10] *Francisco Gutiérrez Carbajo,* La copla flamenca y la lírica de tipo popular, *págs. 53-54, Ed. Cinterco, Madrid, 1990.*

[11] *Carrillo Alonso,* El cante flamenco como expresión y liberación, *pág. 20, Ed. Cajal, Almería, 1978.*



El *Romancero* en los poetas del 27

Cuenta don Ramón Menéndez Pidal en su *Romancero hispánico* que «cuando en 1920 hice un viaje a Granada, un jovencito me acompañó durante unos días, conduciéndome por las calles del Albaicín y por las cuevas del Sacro Monte para hacerme posible el recoger romances orales en aquellos barrios gitanos de la ciudad. Ese muchacho era Federico García Lorca, que se mostró interesadísimo en aquella, para él, tan extraña tarea recolectiva de la tradición, llegando a ofrecerme recoger él y enviarme más romances. Pero juventud y poesía le hicieron olvidadizo de su oferta, y García Lorca no volvió a intimar con la oscura y difícil tradición, aunque sí con los gitanos»[1]. Tenía Federico 22 años y don Ramón, 52.

La anécdota —y la cita, que se transcribe en varios lugares— es bien conocida. A mí, ahora, me parece revelador este encuentro de lo que fueron las relaciones de los poetas del 27 con la tradición romancística. Por un lado, el maestro, el estudioso del Romancero tradicional —de la tradición antigua y de la tradición moderna—; y por otro, el joven poeta, recreador de esta tradición. Y ambos empeñados en la encuesta romancística por las empinadas callejas granadinas entre los gitanos, un grupo étnico, marginal que, al parecer —según los datos que poseemos hoy— ha conservado raras versiones de algunos temas del Romancero antiguo.

Los escritores del 27, desde muy niños, vivieron el brotar de los estudios romancísticos y la recuperación —llamativa— de una tradición poética acallada durante siglos en sigiloso estado latente. Hoy nadie duda de que en esta centuria se ha asistido —se está asistiendo— al renacer de un nuevo siglo de oro para el Romancero. Y esto desde el comienzo mismo del Novecientos. Del mismo modo, todos reconocen que fue precisamente don Ramón quien inició y dirigió estos trabajos de la recuperación romancística. Primero fueron sus propias investigaciones de campo, pateando la península a lo largo y a lo ancho, con preferencia —era la querencia natural y más que explicable— al Norte, y sus estudios inaugurales; y luego, o al mismo tiempo, sus discípulos, dirigidos muy de cerca por él.

La puesta en marcha del Centro de Estudios Históricos, en 1910, donde se formaron sus discípulos y de donde salió la primera hornada prestigiosa de recolectores del Romancero tradicional del presente siglo —entre ellos estaban Tomás Navarro Tomás, Federico de Onís, Américo Castro, Eduardo Martínez Torner, Josefina Sela, Aurelio M. Espinosa, etc.— fue definitiva en la recuperación del rico patrimonio cultural que supone el Romancero hispánico, en los decenios de 1910 y 1920.

Los llamados poetas profesores del 27, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, que forman una generación más joven, debieron de estar muy al tanto de lo que sus inmediatos y más directos maestros estaban llevando a cabo en este campo de investigación y estudio. Reduciéndonos a Andalucía, aquí encuestaron, en plena sazón recolectora romancesca, Manuel Manrique de Lara, que fue un colector excepcional y que se ocupó de Andalucía occidental (en Sevilla encontró a un informante único, el recordado Juan José Niño), y otros: Juan Marqués Merchán recolectó en Málaga, Gloria Giner de los Ríos, en Granada, Juan Tamayo Francisco, en Almería, y Aurelio M. Espinosa, en algunas zonas gaditanas, más los trabajos de campo del propio Menéndez Pidal. De este modo, en los primeros decenios del siglo, la recuperación de este tesoro poético tradicional fue un hecho incuestionable. Se volvía, como digo, a un nuevo siglo de oro del Romancero.

El acceso a esta fértil tradición poética por parte de los hombres del 27 debió de ser fácil y por varios caminos:

[1] *Ramón Menéndez Pidal,* Romancero Hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e Historia, *2 vols. Madrid, Espasa Calpe, 1953 (La cita: II, págs. 438-439).*

a) El conocimiento, a veces muy directo y de primera mano, de los resultados de estas primeras encuestas, derivado del magisterio de estos profesores del Centro de Estudios Históricos y de las experiencias de esos recolectores bajo las directrices de Menéndez Pidal.

b) Las publicaciones. El conocimiento de los textos romancísticos se conseguiría, con facilidad, por medio de las publicaciones que se hallaban en el mercado. A sus manos llegarían las ediciones de Agustín Durán, el *Romancero General* (1849-1851, 2 vols., *BAE*), la *Primavera y flor de romances*, de F. J. Wolf y C. Hofmann (Berlín, Lange, 1856, 2 vols.), sin duda en la segunda edición, corregida y aumentada, de Menéndez Pelayo (Madrid, Hernando, 1899, 3 vols., que son los tomos 8-10 de su *Antología de poetas líricos castellanos*). En esta relación bibliográfica hay que destacar, sobre todo, tres ediciones, más recientes y de mayor difusión: *Cien romances escogidos*, por Antonio García Solalinde (Col. Granada, 1918, luego Austral, 1940, etc.), *Flor nueva de romances viejos*, de Ramón Menéndez Pidal (Madrid, La Lectura, 1928, etc., luego Austral, 1938, etc.), y el *Romancero*, por Gonzalo Menéndez Pidal (Biblioteca Literaria del Estudiante, 1933).

c) Por aquellos primeros años del siglo, según cuenta don Ramón, algunos artistas de gran popularidad recitaban textos romancísticos en espectáculos y actuaciones públicas, como la artista argentina Berta Singerman que actuó en los escenarios españoles de 1926 a 1932, y la conocidísima Argentinita, tratada por algunos poetas del grupo[2].

d) Además, poetas consagrados y escritores de años anteriores publicaron en aquellos principios del Novecientos varios *contrafacta* de romances: Emilio Carrere, Moreno Villa, Manuel Machado, Azorín, entre otros, recrearon textos de romances, con más o menos acierto y diferente difusión.

e) En los escenarios de la península se representaron obras basadas en dramatizaciones romancísticas: recordemos, con Menéndez Pidal —una vez más—, el *Gerineldo* de Cristóbal de Castro y E. López Alarcón (Madrid, 1909) y *El Conde de Alarcos*, de Jacinto Grau (Madrid, 1917).

f) Hasta la música contribuyó —en los años de formación de los poetas del 27— a extender el Romancero. Baste citar *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, compuesto en 1923. Y no hay que extenderse aquí en lo que supuso Falla para algunos escritores del grupo.

Por todos estos cauces debió de llegar a nuestros escritores el renovado interés por el Romancero en la primera mitad del XX. Ellos mismos —algunos en su doble condición de profesores y poetas, y todos como lectores sensibles a los textos poéticos tradicionales— pudieron constatar, en sus años de mocedad y juventud, que estaban asistiendo a un verdadero nuevo siglo de oro, en toda su extensión e importancia: junto a la activación de la investigación del Romancero tradicional y la difusión del mismo, se dio la aparición de un Romancero nuevo. Fue, sobre todo, a partir del modernismo cuando podemos detectar un Romancero novísimo, más activo que nunca. Lo ha analizado el mismo Pedro Salinas[3]. A la función épico-narrativa, el relato en verso, del romance antiguo, se sumó la función lírico-narrativa, para luego adelgazarse en mera función lírica. Se daba en estos textos baladísticos la reconocida movilidad entre géneros.

Siguiendo a Leo Spitzer y Américo Castro, Salinas resaltó que en aquella centuria dorada del Quinientos y primera mitad del Seiscientos, «los destellos líricos suspenden y desplazan el mero suceder épico». En los Lope, Góngora y otros, la «injerencia de la experiencia individual del autor da forzosamente al romance un tono personal —de la íntima persona— que nada tiene que ver con las empresas»[4] cantadas por el Romancero antiguo. El romance —poesía tradicional del pueblo— y esto es un peculiaridad singular de nuestra literatura a lo largo de los tiempos, entró en la poesía de los más cultos y letrados por la vía de su conversión lírica. Esto que ocurrió entonces, en la Edad Dorada, vuelve a suceder en los albores del siglo XX de la mano del indiscutido maestro Juan Ramón Jiménez, desde su libro inicial *Rimas de sombra* (1900), donde el romance se ha convertido en el vehículo poético de una poesía personal, intransferible, al tiempo que esta forma métrica abierta es molde adecuado de su paisaje espiritual, como lo se-

[2] *Para todo esto véase* ibídem, *II, págs. 426-439.*

[3] *«El Romancismo y el siglo XX», en* Estudios Hispánicos: Homenaje a Archer M. Untington, *Wellesley, 1952, págs. 499-527; luego recogido en sus* Ensayos de literatura hispánica. Del «Cantar de Mío Cid» a García Lorca, *Madrid, Aguilar, 1961, págs. 310-341.*

[4] *Pedro Salinas,* ibídem, *pág. 312.*

rá desde entonces para los poetas que vengan detrás. Y así llegamos a los poetas del 27.

La obra romancística de los poetas del grupo hay que analizarla dentro de este contexto, esbozado aquí de modo somero, de reflotación activa del Romancero tradicional en la España de la primera parte del presente siglo.

Se ha escrito mucho sobre cómo la labor filológica textual y el momento que se vive de publicaciones de las obras de nuestros clásicos afecta de modo directo a la obra de los escritores del 27, escribe: «Esta recuperación de los clásicos y de la poesía popular ayudó al grupo de poetas del 27 a encontrar su propio camino en el cruce de tantas corrientes de vanguardia que surgían de aquella época. García Lorca, Alberti y Diego fueron los que mejor integraron en su quehacer de escritores cultos los elementos populares de la poesía tradicional»[5].

Por su parte, el profesor Díez de Revenga indica que «el otro de los campos en el que los del 27 ofrecen una mayor aportación al acervo métrico español es el de las canciones de tipo tradicional, sólo posible en un grupo tan respetuoso de la tradición como éste. Tanto la tradición culta —Diego, Alberti— como la popular —García Lorca— se combinan en estas prácticas métricas en las que el ritmo y la espontaneidad revelan intuición y, como señaló Cirre, «sublimación de los elementos populares»[6].

Nos parece que no hay que seguir por este camino. Vayamos, aunque de modo muy sucinto a lo esencial: cómo se actualiza en las obras de estos escritores este romancismo que destacó el autor de *La voz a ti debida*.

Hay que referirse, en primer lugar, en la línea del Romancero nuevo, al romance-lírico, «vehículo poético, molde ideal, de la expresión personal». Y aquí hay que resumir, en estas palabras de urgencia, lo que escribía al respecto Pedro Salinas. Se detecta en Jorge Guillén, a lo largo de las sucesivas entregas de *Cántico*, una progresiva afición y utilización del romance. Admira ver cómo elabora sus poemas a partir de la tradición romancística. Con habilidad y acierto evidentes, Guillén contiene la longitud de esta serie estrófica abierta, reduciendo sus versos a un número, por lo general corto, para mantener el tono condensado de lirismo. Utiliza y enriquece al máximo la variedad de recursos de los textos romancísticos en la búsqueda de la plenitud lírica de su poema, rompiendo la monotonía expositiva del romance tradicional, repetitivo en sus fórmulas y reiterativo en el uso de recursos retóricos limitados. Divide, a veces, sus textos en cuartetas asonantadas, y otras veces configura el poema en grupos versales con unidad semántico-significativa propia. «La singularidad del romance guilleniano —escribe Pedro Salinas— estriba en su enorme potencia de expresividad espiritual, en su intensidad de carga lírica, por nadie superada; y en su *animación*, en la riqueza de movimientos interiores, producidos con las mudanzas, las paradas y los seguimientos en el ritmo de la lectura. Por eso en ellos no hay puntos muertos, trozos flácidos y fríos, sino que todo vibra, tenso de sentir y decir: el romance, superado ya lo narrativo, lo descriptivo —aunque lo emplee— se ha tornado, él también, exaltado cantar, puro *Cántico*»[7]. Guillén es, sin duda, el más puro representante, dentro del grupo, de la utilización del romance lírico, exponente de preferencia del *Romancero nuevo* del siglo XX.

Es preciso hablar, en segundo lugar, de la modalidad del romance lírico-narrativo, en el que con frecuencia los poetas utilizan la forma de exposición dramatizada. Todo lo cual nos remite a las funciones y los recursos de una buena parte del repertorio del Romancero tradicional, antiguo y moderno. Lorca es su máximo exponente, pero también hay que contar con Alberti y Villalón. *El primer romancero gitano* de Federico, en su primera entrega, o *Romancero gitano*, según el título de las sucesivas, es, como todos saben, el libro poético que mejor representa esta modalidad de romance lírico-narrativo, o, para ser más exactos, narrativo-lírico.

Mucho se ha escrito sobre este libro, y no voy a repetir ahora lo que los estudiosos sobradamente saben[8]. Sólo quisiera destacar algo que quizá no se haya señalado lo suficiente, aunque puede ser que yo esté poco o mal

[5] La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa, *Gredos, Madrid, 1976, pág. 54. Tomo la cita de Javier Díez de Revenga,* Panorama crítico de la Generación del 27, *Madrid, Castalia, 1987, pág. 38.*

[6] *Díez de Revenga,* op. cit., *pág. 62. Se refiere a la obra de Cirre:* Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935), *México, Gráfica Panamericana, 1950, pág. 95.*

[7] *«El Romancismo y el siglo XX»,* op. cit., *pág. 331.*

[8] *Véase, simplemente, el* Panorama crítico *de J. Díez de Revenga,* op. cit., *págs. 166-173.*

informado. Me refiero a un aspecto de su actualización de los temas tradicionales que origina sus peculiares versiones. Se ha dicho, y con toda razón, que García Lorca no se separa de la tradición: sus romances cuentan alguna historia, relatan alguna anécdota, al tiempo que describen; por sus versos corren hombres de perfiles concretos, se mueven mujeres con rostros definidos, a veces son personajes con nombres propios, y los hechos ocurren en lugares conocidos y en un paisaje familiar. Pero el poder metafórico de su poesía convierte lo particular en general, lo circunstancial en universal, al tiempo que el poema se adensa y simplifica, hasta el punto de que, en algunos casos, el poema narrativo camina hacia la frontera de lo lírico. Así opera la tradición romancesca en Andalucía, y ésta es una de las características que distinguen el Romancero andaluz del de otras zonas peninsulares, según hemos puesto de manifiesto en algunos de nuestros estudios sobre el género[9]. Hay casos, en el Romancero tradicional recogido en estas tierras meridionales, en los que se adelgaza tanto la fábula del poema que éste pasa los límites de lo narrativo para situarse sin titubeos en el dominio de lo lírico[10].

En tercer lugar, también se dio en España, por aquellos años, un romance narrativo con manifiesto carácter noticioso. Me refiero a la extensa serie de textos que se reúnen en *El Romancero de la Guerra Civil* y otras colecciones similares. La urgencia en la elaboración, la inmediatez de los textos y lo relatado en ellos, el carácter, a veces —muchas veces—, partidista y de compromiso político, marcan este copioso *corpus* romancístico que, en la mayoría de los casos, no reunió textos de remontado vuelo poético.

Algunos poetas del 27 colaboraron, incluso dirigieron y apoyaron abiertamente, estas publicaciones. En aquellos años de la contienda civil, el romance —junto con el soneto— fue el metro preferido, favorito, de los poetas comprometidos[11]. En general, este Romancero adolecía de falta de frescura poética, y esto se acentuó a medida que la guerra se iba alargando y la desesperanza se adueñaba de los hombres del lado republicano, produciendo en los poetas un cansancio evidente en el uso del género tradicional.

El romance fue, sobre todo —y en las dos Españas—, «arma de combate, facilitando la propagación de noticias de sucesos ejemplarizantes, aclarando los motivos ideológicos de la guerra, arengando, descalificando al enemigo. En todos estos casos la calidad literaria sube a medida que el poeta cobra más distancia»[12]. Cuajado de tópicos y frases hechas, el romance de la guerra civil, en gran parte, no fue capaz de asimilar el espíritu del viejo Romancero tradicional.

Fue Alberti —con Miguel Hernández— el escritor más comprometido en la contienda. Su fusil, como se ha dicho tantas veces, fue la pluma, y sus disparos, la poesía; pero sus romances no alcanzan la altura poética de otras composiciones suyas escritas por aquellas fechas y con iguales motivos[13].

Los poetas del 27 prestaron un gran apoyo a la recuperación, revitalización y difusión del Romancero tradicional. Ofrecieron —Lorca, sobre todo— versiones actualizadas de temas romancísticos. Los ejemplos están en el recuerdo de todos: «Tamar», «Los mozos de Monleón», «El mozo arriero y los siete ladrones», «Los peregrinitos», «Lucas Barroso, vaquero de gallardía», etc. En este sentido, y en líneas generales, puede decirse que por estos años fueron los romances de temas o asuntos lu-

[9] *Véase, por ejemplo: Pedro M. Piñero Ramírez y Virtudes Atero Burgos, «El romancero andaluz: a la búsqueda de sus rasgos diferenciales» en* El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX, *ed. Pedro M. Piñero y otros, Cádiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, págs. 463-477.*

[10] *Así ocurre, por ejemplo, en una versión del* Bernal Francés *que recogimos en Arcos de la Frontera: véase Pedro M. Piñero y Virtudes Atero, «Bernal Francés: un tema renacentista en la tradición moderna arcense», en* Homenaje a Alonso Zamora Vicente, *Madrid, Castalia, 1989, II, págs. 411-422.*

[11] *Véase Víctor García de la Concha,* La poesía española de 1935 a 1975, *Madrid, Cátedra, 1987, tomo I, cap. IV, págs. 109-138.*

[12] *V. García de la Concha,* op. cit., *I, pág. 136.*

[13] *«Como presentación de una edición de homenaje popular del* Romancero gitano *(Ed. Nuestro Pueblo, 1937) —cito al profesor García de la Concha— escribió Rafael Alberti unas "palabras para Federico" (págs. 3-6), en las que esboza la trayectoria del romance contemporáneo en España: Juan Ramón Jiménez —"de quien tanto aprendiste y aprendimos", le dice a Lorca— creo, en sus* Arias tristes, *el romance lírico; Antonio Machado cultivó, en "La tierra de Alvargonzález", el romance narrativo; fue Federico quien, según Alberti, inventó el romance dramático. "En diez meses de lucha —añade— llegan a casi el millar los recogidos. Tú —la mayor gloria para ti— andas por debajo de casi todos ellos". El juicio me parece bastante revelador de las pautas romancísticas predominantes en la guerra civil, al tiempo que, indirectamente, proyecta luz sobre el propio quehacer de Alberti. Sus romances no satíricos* (El burro explosivo) *presentan, en efecto, una estructura dramática, si bien encarnada en gran riqueza imaginativa»* (op. cit., *I, pág. 144).*

gareños o campesinos, siempre de invención sencilla, los que rebrotaron con más fuerza en el árbol general del Romancero, por encima de otros temas de novelística general que no consiguieron asegurarse y difundirse. Fue Federico quien más colaboró en esta empresa, no sólo con sus versiones textuales, sino también con la armonización de algunas de ellas. Así, armonizó con indiscutible acierto poético y exquisito gusto, los romances de «Los mozos de Monleón» y «Los peregrinitos», cuyas grabaciones se difundieron, sin barreras de diferencias sociales y culturales, entre las gentes de la península[14].

Por otro lado, Rafael Alberti contribuía, a su modo, a la divulgación del Romancero en la escena: me refiero a la dramatización de «El enamorado y la muerte», a partir de la versión que publicó don Ramón Menéndez Pidal en su *Flor nueva de romances viejos.*

A todo esto hay que añadir los trabajos críticos y divulgativos, artículos y conferencias en que estos poetas, a lo largo de sus vidas, trataron, de alguna manera, el género romancístico. En este sentido habría que destacar, sobre todo, las conferencias de Lorca y los escritos de Alberti. En una disertación en el Seminario Románico de la Universidad de Berlín, que sobre *La poesía popular en la lírica española contemporánea* dictó el poeta gaditano, manifestaba que «la obra de los romancistas actuales, lo mismo que toda la producción española, tan enraizada en la tierra nutrida por la vena popular, que hasta su personal aventura hacia la expresión de lo subconsciente, lo irreal y lo absurdo lo declara inspirada, no en los manifiestos superrealistas franceses, sino en las despropositadas ficciones de la fantasía cómica popular»[15].

Es obvio que a todo esto hay que añadir el estudio, fundamental sin duda, de Pedro Salinas tan citado aquí: *El Romancismo y el siglo XX.*

Pedro M. Piñero Ramírez

[14] *Cfr.: Ramón Menéndez Pidal,* op. cit., *II, pág. 450. Puede ser útil consultar: Francisco Mena Benito,* El tradicionalismo de Federico García Lorca, *Barcelona, Ediciones Rondas, 1974.*

[15] *Ramón Menéndez Pidal,* op. cit., *II, pág. 437. La conferencia de Alberti fue publicada en Jena und Leipzig, 1933.*

El 27 y el mundo editorial de su época

Las relaciones entre el mundo editorial y la literatura o, más exactamente, la poesía, han sido escasamente estudiadas entre nosotros. De ese desinterés, real o aparente, tiene buena parte de culpa la práctica inexistencia de archivos editoriales y la inveterada incuria con que en general ha sido tratado nuestro patrimonio bibliográfico, lo que hace muy difícil abordar el tema de una manera seria y documentada. Pero la introducción de nuevos modelos tipográficos, el número de ejemplares impresos y su área de distribución y todo aquello que podríamos designar como «política editorial», aparte de informarnos de la materialidad más o menos artística del libro y de su soporte industrial, constituyen un riquísimo acervo de información sobre la realidad literaria de un momento determinado.

No es una hipótesis descabellada el considerar que a lo largo de este siglo no ha aumentado de forma ostensible el número de lectores habituales de poesía, considerando como tales a aquellos que siguen más o menos de cerca la actualidad poética y no sólo los grandes nombres del pasado. Incluso podría decirse que, en términos relativos, la poesía ha ido perdiendo influencia ante el público lector, mientras que otros géneros, como la novela, han logrado en los últimos cien años aumentar su público de un modo tan notorio como sorprendente.

Es cierto que hoy día se realizan tiradas muy abultadas de libros de poesía en colecciones de bolsillo, pero eso no contradice la hipótesis general, pues tal fenómeno ya ha sucedido otras veces. En los mismos años veinte, entre 1927 y 1929, la editorial Prensa Popular sacó a la calle una colección económica, «Los poetas», cuya tirada debió sobrepasar los 20.000 ejemplares. Curiosamente, esa colección estuvo cerrada a la actualidad de esos años y, con la excepción de Villaespesa y Unamuno, se dedicó a publicar a poetas del siglo anterior: Núñez de Arce, Campoamor, Balart, etc.

Otro hecho curioso de destacar es que —así lo he comprobado en mi experiencia de librero de viejo— en cualquier mediana biblioteca formada en el siglo XIX, suelen encontrarse los libros de los poetas más representativos de ese tiempo, cosa que no sucede con las bibliotecas más actuales en las que si se encuentra poesía, es de clásicos más o menos lejanos o traducciones de poetas extranjeros.

Quizá la clave esté, no tanto en el socorrido tópico de que la poesía sólo la leen los poetas como en la constatación de que a partir del modernismo, se produce un cierto divorcio entre el poeta y sus posibles lectores. Claro está que el buen poeta siempre termina haciéndose con lectores, con sus lectores, pero raras veces, desde Rubén Darío hasta nosotros, ha logrado el poeta contar desde el primer momento con un público.

El caso de la generación del 27 es extremadamente interesante en este sentido, pues si hay una generación que pueda ejemplificar en la literatura española la idea de éxito, sin duda es ésta. Pero hay que realizar un gran esfuerzo de imaginación para que el mito literario que hoy es, visto desde su devenir triunfante, no nos impida alcanzar una imagen plástica de cómo y cuál fueron realmente su triunfo y el entorno literario en el que alcanzó a desarrollarse.

El primer punto de la trama que luego será la generación del 27 se teje en 1921, año en el que García Lorca publica su *Libro de poemas* y en el que Juan Ramón Jiménez abre a algunos de los más caracterizados poetas de esta generación las páginas de su selectísima revista *Índice*.

Lo primero que sorprende es la facilidad que tuvieron para publicar aquellos jóvenes poetas, la prontitud con que se les abrieron todas las puertas literarias. Las generaciones anteriores, los modernistas y novecentistas, tuvieron que «luchar» («luchador», palabra clave de época) para abrirse un camino literario en un medio hostil, comprensiblemente hostil, pues a fin de cuentas también los modernistas reaccionaron bastante violentamente contra toda la literatura anterior. Pero los jóvenes del 27 no tuvieron que luchar contra nada. El modernismo, como movimiento estético, había fallecido de muerte natural y tras el chaparrón ultraísta —en el que por lo demás, la mayor parte de ellos participaron más o menos activamente— fueron recibidos como superadores del ultraísmo, como seguidores involuntarios de esa «llamada al orden» de la que habló Cocteau, y por otro lado como herederos directos de ese ultraísmo, fracasado, es cierto, pero que simbolizaba con acierto el profundo afán renovador de la poesía de esos años. Así, durante algún tiempo, ultraístas y poetas del 27 aparecieron mezclados en recensiones y antologías —como la realizada por la revista argentina *Martín Fierro* en 1927— bajo la común denominación de «nueva poesía española».

Sí, realmente no tuvieron que luchar demasiado. Los primeros poemas de Luis Cernuda se publicaron en *Revista de Occidente*, la más prestigiosa en todo el ámbito hispánico. Rafael Alberti ganó a los 22 años el Premio Nacional de Literatura con su primer libro. Los cuatro únicos libros de poesía que publicó Ortega y Gasset en su colección «Nova novorum» eran libros de Salinas, Guillén, Alberti y García Lorca. A Jorge Guillén le bastaron unos cuantos poemas publicados en una revista, para ser uno de los poetas más reconocidos e influyentes de esos años. Los ejemplos son muy conocidos y podrían multiplicarse. Sirva sólo para ayuda, recordar la aparente facilidad con que los poetas del 27 lograron el triunfo literario.

A partir de 1927, el grupo generacional está plenamente constituido. Desde entonces y hasta 1936, no sólo serán el grupo más influyente de la poesía española de esos años sino que, de forma natural y gradual, irán controlando una gran cantidad de poder editorial. Basta revisar los catálogos de las editoriales de poesía más prestigiosas de la época para darse cuenta de ello. Aparte de la labor ingente realizada por Manuel Altolaguirre en sus distintas colecciones, los poetas del 27 contaron con numerosos apoyos editoriales incondicionales: Ortega y Gasset y su *Revista de Occidente*, Bergamín con su revista y editorial aneja *Cruz y Raya*, la editorial Plutarco

(que publicó libros de Alberti y de Salinas, además de las dos ediciones de la celebérrima antología de Gerardo Diego).

Nada de extraño hay, visto con los ojos de hoy en día, en que los mejores poetas publicaran en las mejores colecciones y editoriales. Pero, visto desde la época, la cuestión debió de ser algo distinta, pues ciertamente había entonces muchísimos otros poetas jóvenes en activo y no todos ellos del todo desdeñables: Hinojosa, Souvirón, Juan Sierra, Romero Murube, Pérez Clotet, Rafael Laffón, Raimundo de los Reyes, Juan Lacomba, Juan José Domenchina, León Felipe, Mauricio Bacarisse, Ernestina de Champourcin, Tomás Seral y Casas, Pla y Beltrán, Agustín de Foxá, César Arconada, José María Morón, Juan Chabás...

Nombres todos estos, que se encuentran a menudo en las revistas literarias de esos años repartidas por toda España. Revistas en las que, por otra parte, los poetas del 27 colaboraron a menudo, lo que indica que las relaciones personales entre unos y otros debieron muy a menudo existir e incluso ser cordiales. Estos otros poetas del 27 que convivieron con los del 27 en tertulias y revistas publicaron sus libros, como otros muchos poetas, de esa época también, pero más rezagados en lo estético y más aislados en el fondo de su provincia, en desconocidas ediciones de autor o en otras editoriales menos específicamente dedicadas a la poesía como Biblioteca Nueva, Espasa-Calpe, Mundo Latino, Rafael Caro-Raggio, Pueyo o Renacimiento.

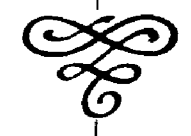
Vista la diversidad y la riqueza del panorama poético de esos años, no deja de resultar sorprendente en primer lugar, el alto sentido jerárquico que en lo estético tuvieron las editoriales más vinculadas al grupo estricto del 27 y en segundo lugar, que el criterio manifestado entonces, siga siendo a nuestros ojos vigente con muy escasas matizaciones.

Coincidiendo con esto, no resulta casual la nómina establecida por Gerardo Diego para la primera edición de su *Antología de poetas contemporáneos*, en todo concordante con la política editorial del grupo, ni el revuelo que provocó su aparición. Las críticas más virulentas partieron de Domenchina, más tarde incluido en la segunda edición, y de Miguel Pérez Ferrero, antiguo poeta cercano al ultraísmo y director de las páginas culturales de *El Heraldo de Madrid*. Pero sus acusaciones de parcialidad y amiguismo, paradójicamente, con el paso del tiempo, no hacen sino confirmarnos el acierto de Gerardo Diego en ser riguroso con los autores y generoso con los lectores y no al revés.

Junto a todo lo dicho, no está de más señalar como contrapeso a ese aparente éxito editorial del 27, que la tirada de los «Suplementos» de *Litoral* no solía sobrepasar los 300 ejemplares. Que las tiradas normales de los libros de poesía oscilaban entre los 500 y los 1.500 ejemplares, de los que una buena parte iba a América del Sur, uno de los principales mercados también para los libros de poesía y que a excepción del *Romancero Gitano* de Lorca, que alcanzó su séptima edición en 1937, ningún libro de ningún poeta del 27 llegó a venderse tanto como las poesías completas de José María Gabriel y Galán o que, reuniendo todos los libros de cualquier poeta del grupo, ninguno vendió tantos como Emilio Carrere.

Quizá por eso mismo además de, obviamente, por otras muchísimas cosas, la tarea literaria que llevaron a cabo los poetas del 27 siga siendo tan ejemplar y tan verdaderamente estimulante.

Abelardo Linares



Revistas andaluzas del 27

Creo que el título de esta comunicación es oportuno y afortunado porque, efectivamente, tanto Andalucía como las revistas constituyen factores determinantes del fenómeno artístico-literario que denominamos generación del 27, son fuentes insustituibles y claves inevitables para su comprensión y valoración.

Gracias a las revistas, se comprende el papel fundamental que desempeña Andalucía en la constitución y funcionamiento del grupo y, sobre todo, en su concepción poética y artística.

Advirtamos que, cuando hablamos de Andalucía, nos referimos no sólo al ámbito geográfico en el que se celebraron algunos actos emblemáticos como el homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla, o a la tierra donde nacieron muchos componentes del grupo —García Lorca, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Prados, Altolaguirre, Villalón— y en la que vivieron y trabajaron otros como Salinas y Guillén, sino que, sobre todo, definimos o simbolizamos una postura ante el mundo, la vida y la muerte, una filosofía, una estética, una mística.

Para llegar a una caracterización comprensiva del significado y de la aportación de las revistas andaluzas del 27, debemos distinguir cuatro modelos, cuatro líneas que configuran un marco completo. La primera y la cuarta no nacen en tierra andaluza pero la engendran dos grandes andaluces.

En primer lugar, y como referencia necesaria, debemos mencionar las revistas juanramonianas: *Índice* (1921-1922), *Sí* (1925), *Ley* (1927) y los cuadernos que se publicaron desde 1925 al 1935: *Unidad*, 1925; *Obra en marcha, Diario poético*, 1928; *Sucesión*, 1932; *Presente*, 1937; *Hojas*...

Estas revistas de Juan Ramón se caracterizan por los siguientes rasgos:

— Son aventuras solitarias.

— Poseen una intención pura y totalmente estética que se hace patente en rasgos externos que, naturalmente, encierran unos valores, intencionalmente significativos en diferentes grados, como por ejemplo la calidad del papel, los diferentes colores de las tintas, la disposición de los textos y la esmerada selección de ilustraciones.

— Persiguen como único fin alcanzar la suprema poesía.

— Tienden a una escasa y selectiva difusión.

— Se declaran ajenas a cualquier grupo, intergeneracionales y abiertas a todas las tendencias.

— Subrayan el carácter hispanoamericano.

— Colaboran, entre otros, Azorín y Ortega, Alfonso Reyes, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Dámaso Alonso, Bergamín y las ilustraciones son de Benjamín Palencia y de Francisco Bores.

La segunda línea la marca *Litoral*, revista malagueña, cuya primera etapa abarca de 1927 a 1929. En esta época, del grupo malagueño, y más concretamente del núcleo animado por Manuel Altolaguirre, surgen cinco revistas: *Ambos* (1923), *Litoral* (1927), *Poesía* (1930), *Héroe* (1932) y *Sur* (1935).

Litoral es, en interpretación de Rafael Alberti, la revista inicial de la «generación», fue la enseña que ondeaba en lo alto de la cubierta, plena de lozanía, de nítido vigor y frescura, que unía a los miembros del grupo en aquella cegadora fe en la poesía, entrelazados en aquella guirnalda de amistad ejemplar, como jamás existió en la historia literaria de España.

Litoral forma las ramas iniciales de un árbol que después ha seguido dando sazonados frutos. La importancia de *Litoral* estriba, precisamente, en la versión directa y original que nos ofrece de una nueva concepción poética cuando está en su proceso de gestación.

Es una rica mina de la que se puede extraer abundante información para establecer las variantes que existen entre las versiones iniciales de los poemas más importantes y las que quedaron definitivamente fijadas en los libros.

La tercera línea parte de Sevilla y se prolonga —o se trasplanta— en Huelva, Granada y Cádiz.

La revista principal es *Mediodía*, que nace en Sevilla en junio de 1926, siete años después que *Grecia*. A ésta —o contra ésta— van dirigidas las siguientes palabras del manifiesto inicial:

> Una sola norma: depuración... En todos los órdenes dentro de una tina cordialidad para los diferentes gritos y tendencias. Las épocas de avanzadillas literarias, de «ismos» y escuelas han pasado al fichero del cronista. Hoy sólo hay arte. Arte desnudo, verdad; creación pura, perfecta, conseguida.

Otras revistas posteriores siguen muy de cerca sus huellas: en Sevilla, *Nueva Poesía* y *Hojas de Poesía*. En Huelva, *Papel de Aleluyas* (1927) y *Meridiano* (1929). En Granada, *Gallo* y el suplemento *Pavo*. En Cádiz, *Isla* (1932).

Salvo *Gallo*, cuyo mentor es Federico García Lorca, estas revistas están dirigidas por poetas jóvenes que ocupan un segundo escalón del escalafón literario. En ellas colaboran, no obstante, muchos de los poetas mayores. Tienen el indudable interés de mostrar un panorama completo de toda la «generación»: con sus altas cumbres y con sus pretenciosos cerros.

Con frecuencia, como denuncia Cernuda, la jerga crítica, a fuer de metafórica, es pedante. Estas revistas sirven, además, para ilustrar y probar la plétora de poesía pseudopopular que se creó sobre las huellas de Lorca y de Alberti, pero, de todas maneras, los datos y muchos de sus análisis constituyen una documentación importante para obtener una visión completa de esta época tan fecunda y compleja.

La cuarta línea, la última en el orden cronológico, la dibujan las revistas que promueven y alientan María Teresa León y Rafael Alberti. Las revistas míticas, por su rigor político y por su calidad literaria: *Octubre* (1933), *El Mono Azul* (1936) y *Hora de España* (1937-1938).

Estas revistas ofrecen una dimensión nueva de los poetas del 27, determinada por la situación política de España. Representan, además, una aportación cualificada a la cultura popular.

Como resumen podemos extraer las siguiente conclusiones:

Las revistas andaluzas del 27

— constituyen una fuente ineludible de información sobre el origen, desarrollo y evolución de la poética de esta época,

— descubren la influencia real de los grandes poetas en otros menores,

— ponen de manifiesto hasta qué punto otras corrientes anteriores, (modernismo y poesía simbólica) siguen vigentes y operativas,

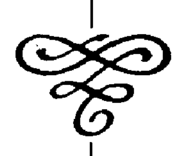
— ofrecen datos para medir la intensidad y la extensión del gongorismo,

— ilustran sobre la amplitud que alcanzan las tendencias vanguardistas, en concreto, el cubismo, el ultraísmo, el creacionismo e, incluso, el futurismo,

— demuestran cómo los perfiles de esta generación no son tan nítidos ni sus caracteres tan homogéneos como con cierta frecuencia se afirma

— y, finalmente, confirman que la generación del 27 es amplia, plural, diversa, compleja; un verdadero poliedro formado por múltiples manifestaciones artísticas cultas y populares que tienden a la pureza o al compromiso y, en definitiva, que hacen convergentes la tradición y la vanguardia.

J. A. Hernández Guerrero



Revistas hispánicas de vanguardia

La historiografía literaria tradicional y dominante está habituada a trabajar desde cánones y periodizaciones en muchos casos restrictivas y que, de hecho, no hacen más que aportar confusión desde una taxonomía jerárquica y cronológica. De ahí la enorme dificultad que, en ocasiones, encontramos para delimitar y definir conceptos que, afortunadamente, se escapan a los rigores *mortis* de esa crítica. Uno de los conceptos más veces definido y nuevamente redefinido es el de vanguardia, por lo general situado en un eje cronológico que abarca el período de entreguerras, y otro estético que acompaña casi siempre al de ruptura y negación, dando a entender que antes todo era aceptación de una misma tradición y unos mismos presupuestos teóricos. Sin embargo, una simple mirada a textos finiseculares nos muestran lo contrario. Ya en 1894, en la presentación de la *Revista Azul*, Gutiérrez Nájera (1894-1895) afirma que «nuestro programa se reduce a no tener ninguno» y José Martí (1853-1895) en unos apuntes cuya fecha aún no ha podido ser determinada con exactitud habla de un libro de poemas que desea escribir y cuyo tema es:

> mi tiempo, fábricas, industrias, males y grandezas particulares; transformación del mundo antiguo y preparación del nuevo mundo. Grandes y nuevas corrientes, no monasterios, cortes y campamentos, sino talleres, organizaciones de las clases nuevas (extensión a los siervos del derecho de los caballeros griegos; que es cuanto, y no más, se ha hecho desde Grecia hasta acá). Fraguas, túneles, procesiones populares, días de libertad: resistencias de las dinastías, y sometimientos de las ignorancias.

Peter Bürger, en su muy notable *Teoría de la vanguardia*, tras analizar el concepto benjaminiano de «recepción aurática», es decir, el concepto de inaccesibilidad, contrapone desde el punto de vista de la estética de la producción las obras de arte orgánicas e inorgánicas:

> El artista que produce una obra orgánica [...] maneja su material como algo vivo, respetando su significado aparecido en cada situación concreta de la vida. Para el vanguardista, al contrario, el material es sólo material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la «vida» de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello, pero el vanguardista sólo distingue un elemento vacío, pues él es el único con derecho a atribuir un significado [...] La obra ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos. (Barcelona, Península, 1987, págs. 132-133).

Bajo esta visión epocal e ideológica más que bajo la que entiende a la literatura como una sucesión de escuelas y movimientos es como considero de mayor utilidad el análisis de la aparición de distintas revistas en el contexto de la modernidad. Atenderé brevemente cuatro focos de referencia de indiscutible importancia. Por un lado, las aparecidas en el Río de la Plata en los primeros años del siglo, para posteriormente considerar dos zonas de marcada presencia indígena, como son México y los países andinos, para terminar haciendo un recorrido sobre algunas revistas antillanas.

Las revistas de principios de siglo rioplatenses son tan numerosas como efímeras. Rodó publica entre 1895-97 *Revista Nacional de Literatura y Ciencias*. En el mismo 95 aparece la anarquista *La Alborada*. En el 99, Raúl Montero Bustamante funda *La Revista Literaria* y Horacio Quiroga, desde su ciudad natal, elabora la *Revista de Salto*. Herrera y Reissig, por su parte, funda *La Revista* en 1898, de la que aparecen 22 números, incluyendo su importante trabajo *Conceptos de Crítica*. En el mismo año aparece *El Cenáculo*, antecedente del primer *Mirador* (1900) y a la espera de la importante *Torre de los Panoramas* (1903). Oliverio Girondo funda en 1911 *Comoedia* y en los primeros años de los veinte aparecen *Prisma, Proa, Valoraciones, Noticias Literarias* e *Inicial*. De 1924 es *Martín Fierro* que, bajo la dirección primero de Evar Méndez y de un Consejo posteriormente, se convierte en una de las tribunas más serias de las literaturas en lengua española, hasta su desaparición en 1927. El *Manifiesto* de la misma es redactado por Girondo. De hecho aporta pocas novedades en comparación con sus iguales en el mundo literario. Un lenguaje desenfa-

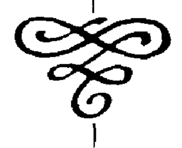
dado y alternativo que pretende sacudir la pasividad y la mesocracia y explora nuevas posibilidades. En cuanto al problema de la literatura nacional considera que «se han hinchado falsos valores que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos».

México, por su parte, cuenta con la importantísima revista *Contemporáneos* (1928-1931), pero antes existieron, entre otras, *San-Ev-Ank* (1918), *La Falange* (1922-23), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-28), etc. En las páginas de *Contemporáneos* se reúnen Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, José Gorostiza, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen. Es decir, buena parte de la mejor literatura mexicana del siglo. Al igual que *Martín Fierro, Contemporáneos* se plantea las cuestiones más candentes del momento en el pensamiento eurocéntrico del siglo XX, difunde las polémicas y participa desde una óptica cosmopolita en la misma, aunque en su *Manifiesto* se reconozcan deudas raciales con un pasado no suficientemente estudiado.

Este pasado racial sí es tenido en cuenta en la que posiblemente sea la revista más latinoamericanista de la modernidad. Me refiero a la peruana *Amauta*, que bajo la dirección de José Carlos Mariátegui cumple un papel de primera magnitud en el conocimiento y difusión de las ideas matrices que han alimentado a todo el siglo. Frente a la concepción colonialista o civilista sustentada por De la Riva Agüero, considera que si bien «es irrenunciable la filiación española de la cultura peruana», en Perú existen, además, otra cultura y otra lengua que no hay que abandonar, sino al contrario potenciar en todas sus magnitudes. Mariátegui elabora el concepto de «indigenismo vanguardista» enfrentándose a los planteamientos raciales de la III Internacional. Con él entramos de lleno en la que podría llamarse modernidad autóctona. En las páginas de *Amauta* colaboran, entre otros, Martín Adán, César Vallejo y Luis E. Valcárcel, recuperando la trayectoria abierta años atrás por *Colónida*, la revista de Abraham Valdelomar, frente al falso indigenismo de Santos Chocano.

En las Antillas encontramos un nutrido e importante número de críticos, escritores, pintores, plásticos y músicos alrededor de un número de revistas que, si bien no son tan numerosas como las rioplatenses o mexicanas, son de gran interés. Entre los permanentes animadores de las revistas encontramos nombres como Luis Palés Matos, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Brull, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Lezama Lima, Amadeo Roldán, García Caturla, Wilfredo Lam o René Portocarrero. En Cuba aparece *La Revista de Avance* de clara tendencia sincrética. En sus páginas se dan por igual noticias jubilosas sobre *Amauta, La Città Futurista*, de Marinetti, o *Repertorio Americano*, de Costa Rica. Colaboran desde Miguel Ángel Asturias o Mariátegui a García Monje o Juana de Ibarbouru, aparte de casi todos los *Contemporáneos*, Lorca, Vallejo y d'Ors. Junto a ella aparecerán *VERBVM, Espuela de plata, Nadie Parecía* y *Orígenes*. En Santo Domingo aparece *La Cuna de América*, en cuyas páginas, aparte de dar noticias de la inmensa mayoría de las revistas hasta aquí anotadas, colaboran Andrés Avelino, Moreno Jiménez y Hernández Aquino. Puerto Rico y Haití, al contrario que Cuba, muestra un número menor de revistas. Entre ellas cabe destacar *Atalaya de los dioses*. Con todo, prefieren el mundo de las antologías al del debate escrito. Esta diferencia nos acerca mucho a la actual situación de las revistas en España, de la que si bien algunas son de indiscutible calidad, el grosor del debate se ha trasladado al mundo de las antologías y al de los suplementos literarios de la prensa diaria.

Julio Vélez



Revistas y colecciones poéticas malagueñas en el siglo XX

I. Revistas

Hablar de las revistas poéticas malagueñas en el siglo XX supone recorrer un camino cuyo punto de partida —por significación, resonancia y altura— suele colocarse en *Litoral,* que en 1926 fundaron Emilio Prados y Manuel Altolaguirre; sin embargo, no deben pasarse por alto algunos antecedentes inmediatos.

Dos publicaciones merecen especial atención: la primera, cronológicamente, la que en 1901, funda y dirige el malagueño José Sánchez Rodríguez (poeta de adscripción modernista, admirado por Francisco Villaespesa y Juan Ramón Jiménez): *Málaga Moderna,* «revista abierta a la mejor literatura del momento»[1].

La otra —de mayor interés por lo que tuvo de primer núcleo aglutinante de una nueva poesía— fue la que fundaron en 1923 tres jóvenes poetas malagueños: José María Hinojosa, Manuel Altolaguirre y José María Souvirón; su título *Ambos*[2]. La poesía, la música, la pintura, la crítica fueron atendidas por esta publicación que en sus cuatro números (entre marzo y agosto del mismo año) contó con la colaboración de Gómez de la Serna, García Lorca, Salazar Chapela, Rafael Laffón, Picasso y, por supuesto, sus fundadores. Difundió, además, textos de Jean Cocteau y, en una sección dedicada a los clásicos, incluye un poema de Góngora (cuatro años antes de la célebre reivindicación gongorina de 1927). La conexión entre los intereses estéticos que movieron a *Ambos* y lo que, unos años después, sería *Litoral,* parece evidente[3].

De la Monopol que manejaba Pepe Andrade en los talleres de la imprenta Sur, en la malagueña calle de San Lorenzo, en noviembre de 1926, y con portada de Manuel Ángeles Ortiz, sale el primer número de *Litoral*[4]. La elegancia, la pulcritud, el cuidado en la forma de impresión (muy en la línea que Juan Ramón Jiménez había introducido a través de sus publicaciones *Índice, Sí, Ley,...)* son rasgos distintivos de esta revista malagueña que acertó a reunir en sus páginas las firmas de la nueva literatura española del momento. Entre noviembre de 1926 y octubre de 1927 se desarrolla lo que puede considerarse la primera etapa de *Litoral,* con un total de siete números, todos bajo la dirección de los dos poetas mencionados. En efecto, con el volumen triple (números 5-6-7) dedicado a Góngora, como homenaje en el tercer centenario de su muerte, se cierra esta primera época que se verá continuada por una segunda cuando a Prados y Altolaguirre se una, en la dirección, José María Hinojosa; mayo y junio de 1929 son las fechas de salida de los dos números (8 y 9) con que se completa la aventura de este *Litoral* malagueño que, siguiendo en esto a su anteceso-

[1] *Cfr. Antonio Sánchez Trigueros: «Ante la reedición de un libro poético malagueño* (Alma andaluza), *de Sánchez Rodríguez», Diario* Sur, *6-12-1981.*

[2] *Cfr. Julio Neira: «Introducción» a José María Hinojosa:* Poesías Completas, *Tomo I, Revista* Litoral, *n.º 133-134-135, 1983. Además, Julio Neira: «José María Hinojosa: retrato de un poeta olvidado»,* Sur-Cultural *(Homenaje a Hinojosa), n.º 71, Diario* Sur, *20-9-1986.*

[3] *El Centro Cultural de la Generación del 27 ha publicado una edición facsímil de los cuatro números de* Ambos; *con una introducción de Francisco Chica y un apéndice de Eugenio Carmona.*

[4] *Una edición facsímil del total de los números de* Litoral *fue publicada (con «Palabras previas» de Rafael Alberti, «Nota preliminar» de Ángel Caffarena y «Anecdotario» de Darío Carmona) por Ediciones Turner, Madrid, en colaboración con Detlev Avermann, Frankfurt, 1975.*

ra *Ambos*, se interesó por la creación artística en general: poesía (García Lorca, Guillén, Gerardo Diego, Alberti, Prados, Hinojosa, Cernuda, Altolaguirre, Dámaso Alonso, Aleixandre, Adriano del Valle, Buendía, Garfias, Larrea, Moreno Villa, Romero Murube, Vivanco), prosa (Bergamín, Jarnés, Gómez de la Serna, Chabás, Giménez Caballero, Antonio Espina), pintura (Picasso, Dalí, Manuel Ángeles Ortiz, Cossío, Peinado, Gris, Bores, Prieto, Moreno Villa, Lorca, Uzelay, Togores) y música (Durán, Falla).

La forma de impresión malagueña (su impronta, su estilo) se hizo viajera con Altolaguirre, que con su imprentilla propia continuó «su carrera de impresor errante de poesía: Málaga, Madrid, París, Londres, La Habana, México, dejando un reguero de bellas revistas poéticas, continuadoras de *Litoral: Poesía* (1930), *Héroe* (1932), *Caballo verde para la poesía* (que dirigió Pablo Neruda en Madrid, en 1935), la hispanoinglesa *1616*, que publicó en Londres en 1935, y a la que llamó así en homenaje a Shakespeare y Cervantes, muertos ese mismo año. Tesoros todos ellos hoy difícilmente encontrables y que son gala de una biblioteca de poesía»[5].

En 1944, a Prados y Altolaguirre se unen José Moreno Villa, Juan Rejano y Francisco Giner de los Ríos para continuar, ya en el exilio mexicano, lo que se considera la tercera época de *Litoral*. Entre julio y septiembre de ese año, dos números y un especial dedicado a la memoria de Enrique Díez-Canedo cierran la actividad que, en Málaga, se había iniciado casi veinte años antes.

Entre 1935 y 1936, José Luis Cano y A. Sánchez Vázquez dirigen la revista *Sur*, de la que sólo aparecieron dos números.

En 1937, tras la incautación de la imprenta Sur, se funda la revista *Dardo* (nuevo nombre también de aquella imprenta), dirigida por José María Amado entre 1937 y 1939, con un total de diecisiete números.

Habrá que esperar a la posguerra para que la tradición que empezó en la década de los veinte, en la antigua imprenta Sur, se vea continuada.

Como «Suplemento de creación» de *Gibralfaro*, revista de investigación de temas locales, aparece *Papel Azul*, publicación de la que salen tres números entre 1951 y 1955; José Antonio Muñoz Rojas, Alfonso Canales y Andrés Oliva cuidaron de este *Papel* que reunió en sus páginas colaboraciones de, entre otros, Aleixandre, Joaquín de Entrambasaguas, José Salas y Guirior, Francisco López Estrada, Enrique Molina Campos.

En 1952, José Luis Estrada y Segalerva funda *Caracola*, revista mensual que hasta 1976 publicó 278 números (en 1980 se publicó un especial, el número 279, dedicado a la memoria del director). En la historia de *Caracola* pueden distinguirse tres etapas[6]. La primera (del número 1 al 106), con Bernabé Fernández-Canivell como secretario y encargado de cuidar tipográficamente la publicación. El esmero y la elegancia de que se habló al hacer referencia a *Litoral* se pusieron aquí de manifiesto (al igual que también quedaría patente en varias colecciones que Fernández Canivell cuida por entonces y a las que más adelante nos referiremos)[7]. *Caracola* contó, además, desde un principio, con la colaboración y asesoramiento de Alfonso Canales, Vicente Núñez, Rafael León y Enrique Molina Campos. Entre todos consiguen que la revista malagueña se convierta en una de las principales dentro del panorama poético de la España del momento.

Con la retirada de Fernández-Canivell comienza la segunda etapa (números 107 al 199). La revista —de cuyo cuidado se encargó ahora José Ruiz Sánchez— sufre algunos cambios tipográficos, así como la desaparición de algunas secciones fijas. En su tercera etapa (números 200 al 278) *Caracola* sustituye la composición a mano por la linotipia, a la vez que la paginación y la calidad del papel disminuyen.

A lo largo de sus veintitrés años de vida, *Caracola* publicó más de ochenta números monográficos, entre los que destacan los dedicados a Moreno Villa, Juan Ramón

[5] *José Luis Cano:* La poesía de la generación del 27, *Madrid, Guadarrama, 2.ª ed. 1973, pág. 274.*

[6] *Para un estudio de* Caracola *son imprescindibles las investigaciones de Ana M.ª Castillo: un extenso artículo sobre el particular y sobre otras publicaciones malagueñas ofreció esta autora en «Algunas publicaciones malagueñas de poesía (1936-1976)», Diario* Sol de España, *2-9-1979. Además, su* Índice general de Caracola. Revista malagueña de poesía, *Universidad de Málaga, 1980.*

Con respecto a la labor impresora en Málaga durante el presente siglo, cfr. también: José Infante: «Málaga editora, siglo XX», Sol de España, *febrero, 1971. También sobre el mismo tema, Álvaro García: «Ficha de una Málaga impresora»,* El Observador, *n.º 7, ene-feb., 1989.*

[7] *Con respecto a las ediciones de Fernández-Canivell, cfr. Rafael León: «El impresor del paraíso: Bernabé Fernández-Canivell»,* Sur-Cultural, *23-5-1978.*

Jiménez, Salvador Rueda, Adriano del Valle, Antonio Machado, Manuel Altolaguirre, Miguel Hernández, Poesía y Política.

En 1968, José María Amado toma la iniciativa de «resucitar» la cabecera de la revista que en 1926 habían fundado Prados y Altolaguirre. La nueva *Litoral* empieza una andadura que alcanza hoy el número 182.

Por lo general, la revista se publica en volúmenes que recogen varios números, y las distintas entregas tienen un carácter monográfico en torno a un autor o un tema. Entre los autores, han sido homenajeados casi todos los del Veintisiete, además de otros de varias generaciones y literaturas: Antonio Machado, César Vallejo, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Carlos Edmundo de Ory, Mao Tse-Tung, Gerald Brenan, Gil de Biedma, Jaime Siles, Ángel Caffarena, Francisco Giner de los Ríos...

Diversos números los dedica *Litoral* a la labor antológica: «Poesía americana contemporánea», «Poesía sueca contemporánea», «Joven poesía andaluza», «Poesía arabigoandaluza», «Poesía erótica», «Poesía árabe actual», «Literatura escrita por mujeres».

La labor iniciada por José María Amado en 1968 —hace ahora, pues, veinte años: recientemente ha conmemorado con un volumen ese vigésimo aniversario— se ve auxiliada, a partir de 1975, por la codirección de Lorenzo Saval.

Dentro de esta tradición de cuidado en la impresión a que venimos refiriéndonos, hay que situar una nueva empresa que dirige Bernabé Fernández-Canivell: la revista *Caballo griego para la poesía*, con un consejo de redacción en el que figuran Manuel Alvar, Pablo García Baena, Claudio Guillén, José Infante, Rafael León, Antonio Prieto y Claudio Rodríguez, entre otros. La publicación, de la que salieron tres números entre 1976 y 1977, se editó entre Málaga y Madrid por Maya Smerdou Altolaguirre y Francisco Vives; contó con colaboraciones de Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Juan Gil-Albert, Elena Martín Vivaldi, Rafael Pérez Estrada, Juan Valencia...

A finales de la década de los setenta y principios de la presente, un considerable número de revistas —algunas de corta vida— aparece en el ambiente poético malagueño. De ellas, unas surgen al amparo de la subvención de algún organismo, otras se deben a iniciativas privadas.

Dependiente de la universidad, se publica, entre 1975 y 1977, *Unicornio*, alentada, entre otros, por Francisco Chica y Enrique Baena; tres números sacó esta revista que, más adelante, del 78 al 81, daría paso a *Jacaranda*, de la que salieron cinco números.

Por su parte, la revista *Ciencias y Letras* (del Colegio de Doctores y Licenciados) contó, entre el 81 y el 83, con un suplemento de creación titulado, en principio, *Cuadernos del Miguelito* (cuatro números), que después pasaría a denominarse *Cabo Mogador* (con dos entregas).

En 1979, por iniciativa de Francisco Peralto y Antonio García Velasco, aparece *Banda de Mar*, revista que, en sus números pares, ofrecía obra de un solo autor, mientras que en los impares estaba abierta a mayor número de colaboradores. En torno a ella, un grupo de poetas y pintores mantenía una tertulia. Cada entrega llevaba al frente una serie de textos breves que venían a recoger la idea del grupo ante lo poético. En sus siete números (la publicación acabó en 1984), *Banda de Mar* reunió en sus páginas a un extenso número de colaboradores: Jorge Guillén, Alfonso Canales, L. de Luis, A. Gala, Miguel Fernández, María Victoria Atencia, José Infante, Rafael Pérez Estrada, F. Bejarano, J. Lupiáñez, A. Abad, Juvenal Soto, Francisco Ruiz Noguera, A. Jiménez Millán, Joaquín Lobato, J.M. Cabra de Luna, Lorenzo Saval, A. Gómez Yebra, además de los coordinadores, y las ilustraciones de Barbadillo, Oblaré, Selva y Galán.

En 1980, como consecuencia de una escisión en el grupo *Banda de Mar*, Francisco Peralto funda una nueva revista, *Corona del Sur*, que pronto habría de dar lugar a diversas colecciones poéticas de las que nos ocuparemos después. Como tal revista, *Corona del Sur* sacó, entre el 80 y el 82, seis números.

Dependiente de estas mismas ediciones, pero dirigida por Pedro Cascales, se publica *Galera Literaria*, cuatro números entre 1984 y 1986.

Algo anteriores (1978-1980) son los seis números de *Verde-Blanco*, revista un tanto desigual dirigida por Ernesto Granados, con una clara vocación andalucista: «Alas para la poesía andaluza» se subtitulaba la publicación.

También por estos años surge una serie de publicaciones de escasa tirada y difusión (a veces con cierto carácter marginal), pero de indudable interés, como *El bauprés de cristal*, *Pliegos de la mar*, *La Corná;* sólo ésta —dirigida por Diego Medina y Agustín Porras— perdura, desde 1978, con trece números en su haber, y con

un notable cambio en su presentación a partir del número 11.

Mayor alcance, en cuanto tirada y difusión, tiene *Puertaoscura* («revista de ultramarinos»), patrocinada por la Diputación Provincial. La dirección corre a cargo de José de la Calle y cuenta con un consejo de redacción formado por J.L. Ruiz Olivares, R. Romojaro, E. Pujals Gesalí, Enrique Baena, Francisco Chica, J.J. Zaro, J. Navarro y R. López Cuenca. Revista de gran formato, muy cuidada (con un claro concepto y vocación de modernidad) en cuanto a composición y diseño. Los seis números aparecidos hasta el momento tienen carácter monográfico en torno a un tema. Entre sus colaboradores: J.M. Ullán, Rafael Pérez Estrada, J.C. Jurado, L.A. de Cuenca, Alfonso Canales, J.M. Cabra, J. López Gorgé, Agustín Parejo School, A. Rosseti, Vicente Núñez, P. Molina Temboury...

La floración continúa: en julio del 86 apareció el hasta ahora único número de *Día Uno* que, dirigida por Enrique Díaz-González y Álvaro García, recoge poemas de «diecisiete poetas nacidos entre 1960 y 1967».

En 1987, apareció el primer número de *Canente*, dirigida por el «enigmático» Pablo Luis Silverio, que cuenta, no obstante, con el muy valioso asesoramiento de Alberto Torés y José Gaitán. La publicación, que recoge crítica de corte académico y creación actual, alcanza ya su cuarta entrega.

Asimismo aparece *Palabras del 27*, publicada por el Centro Cultural de la Generación del 27, bajo la dirección de J.I. Díaz Pardo y el cuidado de Javier La Beira.

La provincia no quiere estar ausente de este coro, así es que, de entre las más interesantes, cabe mencionar las distintas publicaciones que, con motivo de las «Reuniones» poéticas anuales, salieron en Vélez-Málaga en la década de los setenta. *La Traíña* (Marbella), dirigida por J.M. Vallés desde 1984, y la muy reciente *Galeote* (Antequera) que se abre con una salutación de José Antonio Muñoz Rojas y que dirige F. J. Torres.

Alentada por María Victoria Pareja, y ya en su tercer número, cabe mencionar también a *Mejorana*.

La última muestra de interés está en *Silvestra*, que dirigen Rafael Pérez Estrada y Javier La Beira. Revista que recupera, por su diseño, el sabor de las antiguas publicaciones poéticas. *Silvestra*, ya en su número cinco, ha sabido reunir en sus páginas a los nombres más significativos de la poesía española actual.

Citemos, en fin, otras revistas que, si bien —y en razón de su contenido— no son exclusivamente poéticas, no olvidan, en cambio, el asunto: *Bulevar* (J.L. Olivares y A. Taján), *Imágenes Alteradas* (L. Petry) y *El Observador* (F. Rivas y J. Ramírez).

II. Colecciones

Si al hablar de las revistas nos referimos a *Litoral* como punto de partida, lo mismo ocurre en lo que a las colecciones poéticas se refiere[8].

También en 1926 empieza la revista malagueña su serie de «Suplementos», donde aparecieron varios primeros libros de autores del 27, por ejemplo, *Perfil del aire*, de Luis Cernuda y *Ámbito*, de Vicente Aleixandre; junto a ellos, *Canciones*, de García Lorca; *La amante*, de Rafael Alberti; *Canciones del farero* y *Vuelta*, de Emilio Prados; *Caracteres*, de José Bergamín; *La rosa de los vientos*, de José María Hinojosa; *Ejemplo*, de Manuel Altolaguirre. Se publicaron un total de once títulos.

Ambicioso proyecto cuya fortuna corrió pareja a la que tuvo *Litoral*: ser cauce para la nueva poesía española.

En la imprenta Dardo (la antigua Sur de Prados y Altolaguirre), que ya es todo un símbolo de la cultura malagueña del XX, se tiró la primera de las colecciones de poesía que aparecen en Málaga con posterioridad a la guerra civil. En 1941, Santiago Arbós y Enrique Llovet fundan *Meridiano*, que en sus veinte años de existencia —de forma espaciada— llegó a publicar ocho títulos; a partir del quinto (*Primavera en la frente*, de Rafael León, en 1955), cuidó tipográficamente de las ediciones de Bernabé Fernández-Canivell que, algunos años antes, había empezado lo que suele considerarse como una segunda época en la tradición impresora malagueña.

Fernández-Canivell («impresor del Paraíso», lo llamó Aleixandre) es el verdadero continuador de la línea que

[8] *Con anterioridad hay que contar con algunas publicaciones poéticas —pero sin que pueda hablarse de colección— llevadas a cabo en algunas imprentas malagueñas, por ejemplo, en la de Zambrana Hermanos, donde se editaron algunos libros de Arturo Reyes; cfr. C. Cuevas:* Arturo Reyes. Su vida y su obra, *Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1974.*

Prados y Altolaguirre iniciaron en la imprenta de la calle de San Lorenzo. Además de su labor —ya comentada— en *Caracola*, llevó, en la década de los cincuenta, el cuidado de algunas colecciones que pueden considerarse hoy joyas de bibliófilos.

En 1950, aparece *El Arroyo de los Ángeles*, fundada por Alfonso Canales y José Salas y Guirior (quien, por cierto, había iniciado con anterioridad una colección, con sólo un número, titulada *Escuela Analfabeta*, ironía con respecto al calificativo que Gerardo Diego había aplicado a los poetas malagueños del 27). A partir del segundo número de *El Arroyo de los Ángeles*, Fernández-Canivell se hizo cargo de la colección que, hasta 1955 en que desaparece, sacó ocho volúmenes: Canales, Souvirón, Muñoz Rojas, Aleixandre, Prados, Salas, Altolaguirre y Dámaso Alonso.

El mismo año, 1950, una nueva colección: *A quien conmigo va*, que se imprime también en Dardo, y que dirigen Muñoz Rojas y Alfonso Canales. Hasta su desaparición, en 1957, hizo catorce entregas; de ellas, las cuatro primeras estuvieron cuidadas por los fundadores; a partir del número 5 es, de nuevo, Fernández-Canivell el que continúa la empresa, que editó libros de Ovando y Santarén, Canales, Souvirón, Adriano del Valle, Vicente Núñez, José Luis Cano, R. Álvarez Ortega, Jorge Guillén, F. Quiñones, Pablo García Baena, Luis Cernuda, y traducciones de Wordsworth y Ungaretti.

Junto a las dos mencionadas, los libros de *Caracola* (dependientes de la revista del mismo nombre). Sólo dos títulos (1954 y 1956), cuidados también por Bernabé; los autores: Souvirón y Canales.

Bastante posterior es la colección *Villa Jaraba*, que Fernández-Canivell dirige entre 1979 y 1980, con sólo tres bellísimas entregas.

En esta misma línea, y también en Dardo, hacia 1955, María Victoria Atencia y Rafael León inician una nueva colección que, si en principio careció de nombre, pasó después a titularse *Cuadernos de Poesía*. Durante los siete años de existencia (acabó en 1961) ofreció veintiún títulos (Miguel Hernández, Guillén, Cernuda, Atencia, Vicente Núñez, Aleixandre, Rafael León, Molina Campos, Canales, J. Valencia...).

También dirigidos por Rafael León, los *Cuadernos de Europa*, no venales como tantas de sus publicaciones, ofrecían ediciones bilingües. Desde 1964 a 1969 aparecieron doce números con poemas de Guillén, Estrabón, Marcial, Plinio el Joven, Ajmatova, Pound, Rilke, Nerval, Atencia...

Una característica de las ediciones de Rafael León es el cuidado en la selección del papel, a veces hecho a mano por el propio editor que, además de las dos mencionadas, ha venido alentando otras como *Puerta Oscura* (un solo número), *Nuevos Cuadernos de Poesía* (1978-1981, nueve números), *Juan Yepes* (desde 1982, nueve números), *Taller de Málaga* (desde 1983, dos números), *Papeles del alabrén* (desde 1985, dos números), además de un considerable número de ediciones fuera de colección.

Un caso especial dentro de las ediciones malagueñas, por el interés de sus entregas y por su elevadísimo número, lo constituyen las *Publicaciones de la Librería Anticuaria «El Guadalhorce»*. En 1960, Ángel Caffarena, «mercader de libros antiguos», decide entrar en el mundo de la edición creando una colección de *Facsimilares, raros y curiosos* (diez números hasta el momento) y otra denominada *Libros de Málaga* (veinte números); en ésta aparecía, en diciembre de aquel mismo año 1960, la *Antología de poetas malagueños* que firma, con prólogo, el propio Caffarena.

Tal vez deba recordarse la estrecha y cariñosa relación del director de *El Guadalhorce* con Emilio Prados que, desde su exilio mexicano, aconseja, en estos inicios editoriales, a Caffarena en todo lo relativo a la forma de impresión. Entre 1961 y 1962 aparecen los veinte números de una cuidada colección: *Cuadernos de M.ª Cristina*, donde vieron la luz textos de Aleixandre, Moreno Villa, Picasso, Prados, Altolaguirre, Hinojosa, Muñoz Rojas, Rodríguez Spiteri, Souvirón, Canales, María Victoria Atencia, Rafael León, Ruiz Sánchez, José Luis Cano, Brikmann y el propio Caffarena, más un número de «Poesía tipográfica» en homenaje a Góngora, cuidado por Bernabé Fernández-Canivell.

Veinticuatro años después de la salida de aquellos *Cuadernos*, el editor empieza una serie con las mismas características: los *Nuevos Cuadernos de M.ª Cristina* con publicaciones, entre otros, de Giner de los Ríos, Elena Martín Vivaldi, R. Ballesteros, Pérez Estrada, Manuel Salinas, R. Inglada, Bornoy, Juvenal Soto, Díaz Pardo, R. Romojaro, J.A. Mesa, P. Cascales...

Además de las citadas, *El Guadalhorce* lleva adelante

una serie de colecciones[9] en las que han aparecido títulos de casi todos los poetas malagueños, además de una extensa relación de autores de muy distintas generaciones: R. Guillén, Miguel Fernández, P. Gimferrer, G. Carnero, José Infante, Jaime Siles, J. Navarro, M. Escolano, J. Cobos Wilkins...; además de traducciones de cummings (por Canales) o Cavafis (por Valente).

Desde 1960 hasta ahora, van apareciendo en *El Guadalhorce* colecciones como *Cuadernos de M.ª José* (1961), *Juan Such* (1961), *Litoral* (en memoria de la famosa revista, 1961), *Homenajes* (1964), *Cuadernos de M.ª Isabel* (1969), *Almoraduj* (1970), *Cuadernos del Sur* (1971), *Pintores contemporáneos* (1975), *Cuadernos de David* (1986), *Cuadernos de Raquel* (1987), *Cuadernos de M.ª Eugenia* (1987), *Ángel/Poesía* (1988).

Además de ello, cerca de doscientos títulos fuera de colección. Con razón, el homenaje que se publicó en honor de este editor llevaba el título de *Ángel Caffarena, autor de una Málaga impresa.*

A mediados de la década de los setenta empieza la labor editora de Francisco Peralto que, no en Dardo, como venía siendo habitual, sino en su propia imprenta de la calle Jaime Serrano, lleva adelante una serie de colecciones que se agrupan bajo el pie general de Ediciones *Corona del Sur.* Ya se dijo que *Corona del Sur* nació como revista en 1980; no obstante, con anterioridad a esta fecha, Peralto había alentado otra publicación: *Banda de Mar* y, además, las colecciones *Peñaverde* (1974-1975, uno de cuyos títulos es la *Antología de la poesía malagueña contemporánea* que firma el propio editor) y *Taller andaluz* (1977-1979). Ya con la denominación *Corona del Sur,* y como suplementos de la revista del mismo nombre, salen, entre 1980 y 1982, diecisiete números que recogen, fundamentalmente, obras de poetas malagueños. *Selecciones y antologías* aparece en 1982 con una muestra de poetas malagueños actuales: *Noray.* Poco a poco irán saliendo *Azul y Tierra* (1982), *Galera Literaria/Libros* (1984), *Jardín Cerrado* (1984) o *Mar de Alborán* (1988), además de otras publicaciones recogidas en *Libros extraordinarios, Archivo Iberoamericano, Biblioteca de la poesía española y americana del siglo XX,* o la colección de carácter satírico *El Quevedo del Infierno.* Manifiesta este editor, además, un especial interés por difundir la poesía de autores hispanoamericanos. Así, ha publicado libros de los peruanos Tamayo Vargas, Manuel Panticoso, Miguel Cabrera; el chileno A. Baeza Flores; la venezolana Jean Aristeguieta; o el costarricense M. Fajardo.

También en los setenta, dependiente del Curso Superior de Filología Española y dirigida por Manuel Alvar, se publica la colección *Halcón que se atreve:* diez títulos de, entre otros, Altolaguirre, el propio Alvar, Canales, Gloria Fuertes, María Victoria Atencia y Manuel Alvar Ezquerra.

De la misma época, entre 1974 y 1980, son las *Publicaciones Arte y Cultura «Plaza del Carmen»,* de Vélez-Málaga, con una colección donde se editaban los libros ganadores de un certamen poético. El cuidado de la colección estuvo a cargo de Joaquín Lobato y José Andérica.

Por entonces, también, el Ateneo de Málaga inicia una colección de la que sólo aparecieron dos números (Pablo García Baena y Rafael Pérez Estrada), para, más adelante, editar unos pliegos (dirigidos por Juvenal Soto) con motivo de un ciclo de lecturas poéticas.

Asimismo, al final de la década de los setenta, aparece una serie de publicaciones que dirigen distintos jóvenes poetas. Juvenal Soto: las *plaquettes* de la colección *Beatriz* (1979-1980, ocho números). El mismo año comienza, alternando con la revista del mismo nombre, los libros de *La Corná.* Salvador López Becerra, por su parte, también en 1979, empieza la publicación de una serie de *plaquettes* con el título *La Torre de las Palomas;* con la misma denominación, y en 1984, una colección de libros. Otras colecciones suyas: *Ibn Gabirol, El Peñón del Cuervo* y *Begar* (en codirección con Dionisia García, y con títulos, entre otros, de María Zambrano, Valente, Siles y José María Álvarez).

De 1980 a 1984 José Infante y Pepe Bornoy dirigen una colección de cuadernos, de edición cuidadísima: *Jazmín* (dieciséis números, más un número cero), que ofreció textos de Villena, Ballesteros, Rossetti, Prieto, Pérez Estrada, Atencia, Canales, Alcántara, Claudio Rodríguez, además de los fundadores. Dentro de la colección se editaron también unos pliegos dedicados a poetas más jóvenes.

Bornoy, por su parte, en 1984, funda la colección *Zafo,* que sólo ha ofrecido una entrega.

[9] *María Victoria Pareja Campos «Ángel Caffarena, editor», en* Ángel Caffarena creador de una Málaga impresa que tiene sonido y luz, *Excma. Diputación Provincial de Málaga, 1986; reeditado después en el homenaje que* Litoral, *n.º 171, ha dedicado a este editor malagueño.*

En torno a las publicaciones de la universidad, y dentro de las actividades del Aula de Poesía que funcionó en la Facultad de Letras, Miguel Romero Esteo crea una serie de colecciones que recogieron obras de jóvenes poetas: *Cuadernillos del grumete* (1980-1986, veintitrés números), *Cuadernos de la marinería* (1981-1983, ocho números), *Pliegos del sol y la luna* (1983, dos números).

Más reciente son las colecciones *Sesgo* (1986) y *Kartio* (1989), ambas del DAC de la Facultad de Ciencias.

Lorenzo Saval, siguiendo la tradición (1926-1929), inició en 1982 los nuevos *Suplementos de Litoral* (cuatro números), con el proyecto de una inmediata *Litoral/Poesía* y la realidad, ya, de *Litoral/Ensayo* que ha ofrecido un solo título: *Alonso Álvarez de Soria, ruiseñor del hampa*, edición de la obra de un barroco marginal a cargo de José Lara Garrido.

También en esta década comienza Javier Espinosa su colección *Aben Humeya*, con seis números hasta el momento. En 1984, Manuel Salinas crea *Solarium. Papeles de Poesía*, colección de *plaquettes* que pasa ya de los treinta números. A fines del 88 *Solarium* ha lanzado el primer volumen de una colección de libros.

El mismo año, 1984, el Área de Cultura de la Diputación Provincial inicia la colección *Puerta del Mar* (treinta y ocho títulos hasta ahora), con diseño de José Oyarzábal y cuidada por Ángel Caffarena y Javier La Beira.

Dependiendo de la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía, se edita, también desde el 84, la colección *Newman/Poesía* (ya en su vigésimoquinto número), con un consejo de redacción compuesto por Eugenio Carmona, Francisco Chica, E. Pujals y A. Taján.

Con motivo de las lecturas y actos organizados por el Centro Cultural de la Generación del 27, que dirige J.I. Díaz Pardo, se editan, desde 1985, unos cuadernillos con breve muestra de la obra de los autores correspondientes. Esta misma institución ha ofrecido excelentes y cuidadas ediciones: Aleixandre, Hinojosa, Moreno Villa (en la colección *La Ola gratinada)*, el *Cancionero de Barbieri* (en la colección *Montemar)*[10].

Otras publicaciones de organismos públicos han venido alternando las ediciones de creación con las de investigación así, la Caja de Ahorros Provincial editó, en homenaje a Arturo Reyes, unas *Poesías escogidas* (1968) de ese autor malagueño.

La Diputación Provincial publicó, en 1974, las *Obras completas* de José María Hinojosa (con prólogo de Canales y nota previa de B. Peña Hinojosa). La misma institución, en la nueva colección «Clásicos malagueños» ha ofrecido una edición facsímil de *Otoño en Málaga* (1985), José Luis Cano; *Ocios de Castalia en diversos poemas* (1987) y *Poemas lúgubres* (1989), de Juan de Ovando y Santarén, en ambos casos la edición y el estudio estuvo a cargo de Cristóbal Cuevas. Asimismo, también en esta colección, han visto la luz *Poesías sueltas*, de Vicente Espinel (1985), edición y estudio de José Lara Garrido; y el *Cancionero antequerano* (1987), primer tomo de una proyectada serie de cinco («Cancioneros del Siglo de Oro»), en edición, también, del Profesor Lara. En la «Biblioteca popular malagueña» apareció *La poesía malagueña del XVII como documento histórico. «Dulce miscellanea»* (1988), estudio y edición de A. Gómez Yebra.

En cuanto a las publicaciones de este género del ayuntamiento de la ciudad, cabe destacar: *Villancicos dieciochescos* (1973) y *Romances en pliegos de cordel* (1974), ambos volúmenes preparados por Manuel Alvar; *Homenaje a Jorge Guillén* (1983); la antología *Málaga en la poesía* (1987, preparada por Canales); Rafael Pérez Estrada: *Breviario* (1988, como homenaje en el centenario de Ramón Gómez de la Serna). La colección *Ciudad del Paraíso* ofrece obras completas o amplias antologías de poetas malagueños actuales: Muñoz Rojas, Pérez Estrada, Alfonso Canales, María Victoria Atencia, José Infante.

La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, con el patrocinio de la Fundación Ramón Areces, propició el volumen *Canciones y Poemas* (1986) de Salvador Rueda, edición y estudio de Cristóbal Cuevas.

La última muestra de tan ferviente actividad, en lo que a edición de poesía se refiere, la tenemos en las *plaquettes El Camaleón* y *Plaza de la Marina* que dirige R. Inglada. Asimismo, la colección *Canente/Libros*, dependiente de la revista del mismo título; los *Cuadernos de Parasol*, editados por E. Gallardo; *Las Entregas de Elena*, de J.A. Mesa Toré y Rafael León; una cuidadísima

[10] *Entre estas ediciones del Centro Cultural de la Generación del 27, cabe destacar un* Catálogo de Publicaciones, *que lleva como antetítulo* La renovación impresora y editorial en Málaga (1927-1987); *publicación llevada a cabo con motivo del cincuentenario del «Congreso Internacional de Intelectuales y Artistas», celebrado en Valencia en junio de 1987.*

colección —sin título— editada por Pérez Estrada que ha dado títulos de P. Gimferrer, R. Ballesteros y, además, del propio editor; la colección de libros y los pliegos *Aquilea*, de Rafael Alcalá y Mari Pepa Pinazo; las *plaquettes Tediría*, dirigida por D. Chicharro; los *Cuadernos de Narixa* o los *Libros de Carabeo*, patrocinados por el Ayuntamiento de Nerja; y los *Libros de la Asarquía*, del Ayuntamiento de Vélez-Málaga.

Francisco Ruiz Noguera



Alberti y las publicaciones periódicas «comprometidas» durante los años treinta

El tema de la participación de Rafael Alberti en la prensa política durante los años treinta resulta, desde luego, demasiado amplio y, en cierta manera, difícil de precisar, porque el mismo enunciado («prensa política» o «prensa comprometida») se presta a muy diversas matizaciones.

I

En el principio, como tantas veces sucede, fue... el anticlericalismo. Pues contra lo que en tantas ocasiones se quiere dar a entender o no gusta recordar, la historia de muchos de nuestros mejores escritores del primer tercio del presente siglo incluye o empieza por dicha página.

En Alberti, ante todo, se trató de un gesto, porque naturalmente no carecía de significado colaborar en una revista tan rotunda como *Sin Dios*, hoy olvidadísima, circunstancia que me induce a repasar, con inevitable brevedad, tanto su efímera trayectoria como la naturaleza del grupo que la impulsaba.

Madrid, 13 de junio de 1931. Desde el inaugural número de un semanario de izquierdas enseguida frustrado, *Vida y Trabajo*, Luis de Tapia y J.A. Balbontín, rodeados por un escaso puñado de correligionarios, participaron al público la buena nueva de la constitución de la filial española de los *Sin Dios*, miembro de pleno derecho de la Internacional de Librepensadores Revolucionarios, cuyo órgano de expresión, de prometida periodicidad mensual, sería la revista que ahora nos ocupa.

El primer número de *Sin Dios* salió el 12 de noviembre de 1932 y procede subrayar que su historia corrió paralela a la de otra publicación periódica de nombre muy parecido, lo cual ha originado no pocas equivocaciones. Me refiero a la *Biblioteca de los Sin Dios* de Augusto Vivero, empresa unipersonal y, en consecuencia, fiel reflejo de la exaltada ideología de su redactor, un republicano federal partidario del leninismo en su versión (¡hay que pasmarse!) anarcosindicalista, original mezcolanza que hace de sus veinticuatro números un desenfadado e irreverente disparate apenas con la rigidez del *Sin Dios* de la Internacional de Librepensadores Revolucionarios, experimento milimétricamente calcado y exportado de la URSS.

Se trató, en ambos casos, de publicaciones muy alejadas de la famosa revista *Fray Lazo* (Madrid, 13 de agosto de 1930 - 30 de noviembre de 1932, 46 números), a mi entender la mejor publicación anticlerical del período, lugar de encuentro de escritores bastante conocidos (Cristóbal de Castro, Artemio Precioso, el ya citado Luis de Tapia, Pedro de Répide, Diego San José y Eduardo Zamacois) y aun conocidísimos (Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno) con la variada turbamulta de los radicales (escritores, políticos, feministas y hombres de acción como Salvador Sediles, el inevitable Balbontín, Ángel Pestaña, Rodrigo Soriano, Margarita Nelken y la enigmática Hildegart), entre cuyos editorialistas figuraría el propio Augusto Vivero, a la vez promotor y presidente de un minúsculo partido en todo conforme con su ideología: Izquierda Republicana Anticlerical.

Sin Dios, según he indicado, pretendido portavoz de un anticlericalismo diferente (ortodoxamente leninista y prosoviético), albergó la inicial pretensión de salir con periodicidad mensual, pero apenas llegó a respetarla durante los dos primeros números, porque ya el tercero observó un alarmante retraso (salió en febrero del treinta y cuatro) mientras que la aparición del quinto se retrasaría hasta junio (no he localizado el cuarto). Veinticinco céntimos costaban los ejemplares de los tres primeros y diez, tan sólo, los correspondiente al de la despedida, únicamente de cuatro páginas frente a las dieciséis usuales.

Aparte de las viñetas de Aspe, Ochoa y Ramón Puyol, lo único reseñable son los envíos de Ramón Casanella, ejecutor de Dato, remitidos desde su seguro refugio moscovita, y el poema *Sequía* de Rafael Alberti, composición de circunstancias, poema de agitación y propaganda, escrito al hilo de unos sucesos de los que da puntual cuenta la notita informativa que le precede. Merece la pena glosarla, porque así se comprende mejor hasta dónde había llegado el compromiso de Alberti y se explican de paso algunos de los impulsos a que respondía su poesía política de aquellos años:

En Castillo de Garcimuñoz, pueblo de la provincia de Cuenca, ante la enorme sequía que asolaba al campo, varios vecinos socialistas —al decir de los periódicos del 16 de mayo— visitaron al cura para que hiciese una rogativa...

Bien, interrumpamos ahora la transcripción de la nota y vayamos al poema:

1
No llovía.
El mes de mayo avanzaba,
la tierra seca esperaba
y el trigo no florecía.

No llovía.
En nuestras pobres parcelas
se enconaba la sequía.

Vendrá el hambre.
Aún más hambre todavía.
No llovía.

2
El cuervo del cura
graznaba en la iglesia.
—¡Que llueva, que llueva,
Virgen de la Cueva!

Mujeres y hombres
y niños contestan.
—¡Que llueva, que llueva!

El cuervo se viste
traje de oro y seda.
—Los trigos no crecen,
los campos se secan.
¡Oh reina y señora
riéganos la tierra!

Por prados de polvo
ya en hombros la llevan.
Y entre el humo y manchas
de gotas de cera,
el cuervo, graznando,
repite a la aldea.
—¡Que llueva, que llueva,
Virgen de la Cueva!
Y hombres y mujeres
y niños contestan.
—¡Que llueva, que llueva!

En *Sin Dios* nada tenían contra los vecinos de Castillo de Garcimuñoz, en su desesperación aferrados al señuelo de la rogativa. «Su única culpa es la ignorancia», decían, y ésa, en realidad, le correspondía al régimen, que «ha entregado la enseñanza a la religión». Para romper aquella dinámica eran menester otras medidas: los métodos científicos y la irrigación del campo, «como se hace actualmente en la Unión Soviética». El poema de Rafael Alberti «trata de este asunto», concluían. Y en efecto, así era: celebrada, sin reultado, la rogativa, los campesinos empezaban a preguntarse por el sentido de tales actos. Y entonces surgía, visceral e incontenible, la violencia, pero la violencia aislada, algo especialmente temido por los comunistas pero propuesta como panacea por determinados sectores del anarquismo. Frente a todo ello, acentuando la carga didáctica, el poeta militante terminaba, según el esquema partidista, por donde debía. Comprobémoslo:

5

No,
camaradas,
Cerrad las navajas.
¡Muera la anarquía!
Mueran
la sangre, la muerte aisladas.
¡Masas!
Todos los hombres unidos.
Del brazo, el campo y la fábrica,
los soldados, los marinos.
¡Masas!
Contra la anarquía,
¡masas!
Contra la religión,
¡masas!
Contra las camisas negras
en Italia,
contra las camisas pardas
en Alemania,
contra las camisas azules
en España,
¡masas!
Y el Partido Comunista
rígido, al frente, guiándolas.
Así,
camaradas.

Poesía, pues, de *Consignas* o de poeta en la calle, estas composiciones políticas de Rafael Alberti no deben ser consideradas al margen de las circunstancias que las determinaron. De ahí, a mi juicio, la importancia de notas como ésta de *Sin Dios* que acabo de glosar. Cada momento histórico tiene sus características y Alberti asumió, con plenitud, las del suyo. Carece de sentido no situar los poemas en su contexto.

II

No se trata de repetir ahora la historia de la mítica revista *Octubre*, que en pleno 1933 fundarán María Teresa León y Rafael Alberti, con acierto trazada por Enrique Montero al reeditarse en facsímil[1], pero nunca estará de más, a no ser que el signo descaradamente *light* de nuestros tiempos cambie de una manera radical, recordar, aunque sea en rápida síntesis, los aspectos fundamentales de su trayectoria, que sin exageraciones se reveló decisiva en el inquieto panorama intelectual español de los complejos años republicanos, repletos de expectativas y, por ello mismo, polémicos.

Según la rotunda «Declaración de principios» que los redactores insertaron en su *Adelanto* (1 de mayo de 1933), *Octubre*, anunciado como órgano (no partidista) de todos los artistas y escritores españoles revolucionarios, suscribía a tres años vista las tesis convertidas en resoluciones durante el Congreso de Kharkov, cuna de la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios (UIER), para cuyo órgano de expresión, denominado primero *Literatura de la revolución mundial* y luego *Literatura Internacional*, realizarían años después Rafael Alberti y María Teresa León no pocas traducciones poéticas, que yo

[1] *Vaduz/Liechtenstein, Topos Verlag, 1977.* El Adelanto de la revista Octubre, *en realidad su número cero, se imprimió aparte, pues los editores no encontraron ningún ejemplar al reproducir la revista. Permítaseme citar al respecto mi trabajo «Octubre, número cero», publicado en el completísimo volumen de homenaje que* Cuadernos Hispanoamericanos *ha dedicado a Rafael Alberti: Madrid, noviembre-diciembre de 1990, n.º 485-6.*

sepa todavía sin recoger en libro[2]. He aquí lo sustantivo de la opción allí proclamada:

Alineándose con la Unión Soviética y a favor de la causa internacionalista del proletariado, *Octubre* se declaraba antifascista y, desde una perspectiva literaria, se comprometía a combatir «todas las formas y las expresiones de la literatura burguesa». Lo cual, en lógica correspondencia, determinaba su apoyo a la literatura revolucionaria, incipiente en España pero mucho más desarrollada en el mundo, y sobre todo en la URSS, cuestión ésta saldada con la asunción de un doble compromiso: el de estimular su aclimatación en España, impulsando a los autores adscritos a dicha tendencia, y el de mantener a los lectores cabalmente informados de cuanto al respecto sucediese fuera.

Por último, algo en verdad novedoso y muy importante. Frente al consustancial elitismo de las publicaciones diseñadas por y para los propios escritores y sus reducidos círculos, *Octubre* se decía dispuesta a abrir sus páginas, en pie de igualdad con los textos de autores ya acreditados, a colaboraciones obreras, notas del campo y artículos de lucha. «Nuestra misión», enfatizaban sus redactores, consiste en acoger e impulsar los balbuceos de ese arte revolucionario, en nuestro país, incipiente. El horizonte mítico de «la literatura proletaria de mañana» constituía, en definitiva, su verdadera meta.

En conjunto, *Octubre* fue una magnífica revista de agitación y propaganda, realizada con indudable talento y nada exenta de colaboraciones, artísticas y literarias, valiosas, significativas y, en no pocos casos, de calidad. Sus páginas registran, naturalmente, la presencia señera y constante de María Teresa y Alberti, impulsores también de unas ediciones y un grupo teatral acogidos a la misma denominación, y a su lado, estimulado por su ejemplo, comenzó a cuajar un núcleo, del que formaron parte escritores como César Muñoz Arconada y Joaquín Arderíus, cuya filiación izquierdista estaba ya sólidamente afirmada, que fijó la incorporación al panorama de las letras españolas revolucionarias de jóvenes poetas, al estilo de Pedro Garfias, Arturo Serrano Plaja o el mismísimo Luis Cernuda, y asimismo resultó enriquecido por la incorporación de Emilio Prados, que ya llevaba varios años dedicado, aunque sin resonancia pública, a tareas de agitación entre los pescadores de Málaga.

Y con ellos, prestándoles de alguna manera apoyo, ese gran Antonio Machado, siempre atento y siempre a la altura de sus circunstancias, y en otro plano Lorca, Buñuel, Altolaguirre o Halffter, firmantes del manifiesto en solidaridad con los intelectuales alemanes perseguidos por Hitler que de alguna manera señala el punto de partida de las actividades políticas del embrión germinal de la Unión de Escritores y Artistas Revolucionarios (UEAR), al cual se ceñía toda la retaguardia de *Octubre*.

Por último, y descontadas las colaboraciones de autores extranjeros, desde luego importantes pero también prescindibles para el objetivo que ahora nos guía (resaltaré, aunque sea entre paréntesis, los nombres de Henri Barbusse, Louis Aragon, Romain Rolland, Lunatcharski y Máximo Gorki, mereciendo mención aparte los hispanoamericanos Alejo Carpentier y César Vallejo, personajes asiduos en los ambientes madrileños de la joven intelectualidad revolucionaria), se impone resaltar la participación, conforme al pie de igualdad prometido, de algunos autores populares, aislados exponentes de aquella ansiada literatura proletaria por la que con tan generoso entusiasmo apostó la revista.

Fueron pocos, el tiempo no permitió más incorporaciones: las adversidades de la política se encargaron de evitarlo. Pero fueron y, como de sobra se sabe, a veces los gestos son muy importantes, tanto o más inclusive que sus plenas consumaciones. Por eso cabe afirmar que *Octubre*, de la mano de Rafael Alberti y María Teresa León, inauguró un clima de cordialidad, mutua comprensión y ayuda entre los escritores *comprometidos* y los sectores más avanzados de las clases trabajadoras que luego —durante la guerra— germinaría en un impresionante movimiento de cultura popular manifestada en incontenible torrente. En eso, nada menos, radica a mi juicio

[2] *Después de la guerra (in)civil española, consumada la derrota de la República y dispersos por variados exilios los miembros de* Octubre *que consiguieron atravesar la frontera, las circunstancias determinaron que la edición española de* Literatura Internacional *quedase a cargo del novelista social César Muñoz Arconada, el más firme apoyo de Rafael Alberti y María Teresa León en la peripecia de la revista que ahora nos ocupa, puesto que a raíz de su muerte (Moscú, 10 de marzo de 1964) pasaría a desempeñar el traductor José Santacreu, buen amigo y correligionario de los Alberti, a cuya viuda e hija debo la cesión de cartas y documentos de muy considerable interés, incluidas algunas cartas del propio Alberti con precisas noticias acerca de sus trabajos para* Literatura Internacional.

su enorme importancia. Y de ahí que *Octubre* merezca, con justicia, el calificativo de mítica.

III

Clausurado ya *Octubre* (el último número lleva dos fechas: la original, diciembre-enero de 1934, y una segunda, estampillada, que corresponde al momento en que fue autorizada su circulación, abril de 1934), la revolución asturiana sorprendería a los Alberti en Moscú, asistiendo en calidad de invitados a las sesiones del Primer Congreso de Escritores Soviéticos, y no podrían regresar a España hasta la celebración de la campaña electoral que se saldó con el histórico triunfo del Frente Popular. Pero durante todo ese período de ausencia, la huella de su revista, lejos de extinguirse, siguió latiendo, vivificado su ejemplo por otras iniciativas que, inequívocamente, partieron de su experiencia.

Entre todas, sin duda la más importante fue *Nueva Cultura*, la revista valenciana del grupo de Josep Renau, miembro del PCE y futuro Director General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública de Jesús Hernández, quien a mediados de 1934 se desplazó hasta Madrid para entrar en contacto, y solicitar colaboración, con los supervivientes de *Octubre*, cuyo magisterio quedaba así, implícitamente, reconocido.

El propio Josep Renau ha dejado sobre *Nueva Cultura* un testimonio preciso[3], completado luego por investigadores tan documentados como Manuel Aznar, cuyos estudios son bien conocidos[4], de manera que aquí me limitaré a evocar los que constituyeron sus señas de identidad básicas, a saber: impulsada y sostenida por el núcleo de la UEAP (Unión de Escritores y Artistas Proletarios), similiar en casi todo a la AEAR de los Alberti[5], *Nueva Cultura*, siguiendo la pauta de *Octubre*, renunciaba a convertirse en su órgano de expresión, tratando de ahuyentar el espectro del sectarismo, y aunque alineada con la URSS, del mismo modo que su predecesora, se declaraba abierta a todos los intelectuales antifascistas y, sin confundir la literatura ni el arte con la propaganda, aspiraba a consolidar su propuesta de cordial *entente* con las capas populares. Con las lógicas variantes e innovaciones que cualquier empresa creativa comporta, y *Nueva Cultura* lo era, el modelo, pues, estaba claro.

Pero antes de *Nueva Cultura*, entre el último número de *Octubre* y el inaugural suyo (enero de 1935), medió una distancia que no estuvo signada por el vacío. La historia revela que el período resultó problemático, repleto de dificultades, pero eso de ninguna manera implicó la parálisis del núcleo que se había aglutinado alrededor de los Alberti y su revista o de los que surgieron al calor de su ejemplo. Ni muchísimo menos, y para demostrarlo traeré a colación dos muestras: un par de revistas no ya poco conocidas fuera del restringido ámbito de los especialistas, sino elocuentemente desconocidas en (sin)razón de la proverbial pobreza de nuestros fondos hemerográficos y de las inherentes dificultades que tal carencia comporta.

La primera de esas dos revistas respondió al título de *El Tiempo Presente* y reflejó el esfuerzo organizativo de tres jóvenes escritores, amigablemente identificados en las tareas de su dirección: César Muñoz Arconada, Arturo Serrano Plaja y Emilio Delgado, los tres, ¡qué significativo!, cualificados miembros del grupo de *Octubre*. Procede recordarlo y concretar las citas, que no quede lugar para el equívoco:

Arconada, fijo en *Octubre* ya desde su *Adelanto*, estuvo presente en absolutamente todos los números de la revista, con notas críticas o con breves ensayos, y se erigió por derecho propio en una especie de ideólogo informal del grupo. Entre sus trabajos destacaría «15 años de literatura española» (n.º 1), de elevado valor am-

[3] *Josep Renau, «Notas al margen de* Nueva Cultura»*, prólogo a la edición facsímil de la revista: Topos Verlag, 1977.*

[4] *Al margen de su edición de los documentos del* Primer Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura (París-1935), *publicado por la Generalitat de Valencia en 1987, y de otros títulos, fundamentales para el estudio del período y por eso mismo muy conocidos, quisiera llamar la atención sobre uno de sus últimos trabajos, breve pero revelador: «El Partido Comunista de España y la literatura (1931-1936)», incluido en el libro colectivo* Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine, *edición de Jacques Maurice, Brigitte Magnien y Daniele Bussy. Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, págs. 289-302.*

[5] *En rigor fundadas casi al mismo tiempo la UEAP de Renau y la AEAR de los Alberti, en torno a mayo de 1933, la primacía, de haberla, correspondería al grupo de Madrid y no al de Valencia, contra lo sostenido por Manuel Aznar, por fuerza constituido algo antes del citado mes de mayo, pues su primer día fue el de la aparición de ese* Adelanto de la revista Octubre *donde ya se da cuenta de la existencia orgánica de UEAR. No es que esto, a mi juicio, importe demasiado, pero en cualquier caso es así.*

biental, y «La doctrina intelectual del fascismo español», tal vez el primer análisis al respecto en nuestro país; mereciendo también ser, al menos, mencionadas las notitas sobre Valle Inclán, que acababa de regresar de Roma cantando las excelencias de los fastos musolinianos, llena de comprensión y, a pesar de algunas apariencias, cordialmente generosa[6], y la dedicada al conflicto suscitado entre el novelista norteamericano Upton Sinclair y el cineasta soviético Einsenstein a propósito de la película *¡Viva México!*[7], ambas publicadas en el n.º 3. «Las colonias: Marruecos» es una mera introducción a un fragmento de *Imán* de Sender (n.º 2), y el trabajo que nos falta, «Breve homenaje a Carlos Marx» (n.º 4-5), es un texto sin duda menor. Para Arconada, en definitiva, *Octubre* significó la oportunidad, bien aprovechada, de consolidarse como escritor comprometido dotado de un apreciable bagaje teórico.

Arturo Serrano Plaja, por su parte, venía de *Hoja Literaria* (Madrid, 1932-33), excelente revista, aunque de cierta ambigüedad (censuraba la poesía pura, pero encarecía la soledad del poeta más o menos alejado del mundo) por él codirigida con Enrique Azcoaga y Antonio Sánchez Barbudo, y su incorporación a *Octubre*, saludada con indisimulado alborozo, significó, según los redactores, su adhesión a la causa del proletariado en calidad de activo militante (n.º 4-5, pág. 19), afirmación seguida, corroborándola, por un inequívoco poema: «¿Nos oyes?», al cual continuaría, en el número final de *Octubre*, un reportaje de tono descriptivo e intención crítica sobre la vida de los ferroviarios. En consecuencia, la revista de los Alberti dio a Arturo Serrano Plaja la oportunidad de manifestar sus nuevas convicciones, infundiendo así un sesgo decisivo a su prometedora carrera literaria.

Emilio Delgado, por fin, era entonces un jovencito sin apenas posibilidades para expresarse. Y *Octubre*, a cuyo grupo se sumó a partir de su n.º 3, generosamente le permitió dar sus —casi— primeros pasos: «Nota a las canciones de los negros de Norteamérica» (n.º 3), la traducción de un poema de Johannes Becher («No hay trabajo», n.º 4-5) y sendas reseñas sobre una exposición de dibujos infantiles y una importante conferencia del novelista deshumanizado Benjamín Jarnés (n.º 6), a través de la cual polemizaba con él para censurar su concepción idealista y afirmar la validez del compromiso, supusieron para Delgado nada menos que su aparición en público y desde las páginas de una revista que, desde luego, no pasaba desapercibida ni dejaba de alcanzar resonancia.

Datos, en consecuencia, cantan, y su música dice que los tres escritores que hicieron *El Tiempo Presente* salieron, y en buena medida se hicieron o consolidaron, al menos en su faceta de escritores militantes, gracias al *Octubre* de los Alberti, de donde no es disparatado pensar que incluso llegasen a sacar el título. Me explicaré:

Y lo haré, claro está, citando: n.º 3, pág. 11: «Esto no es la Edad Media, es el tiempo presente», reza su titular, al cual enmarcan cuatro fotografías y sigue un pequeño texto de carácter explicativo. De las cuatro fotografías, las dos primeras reflejan imágenes de boato y solemnidad (una Eminencia, revestida de fiesta mayor, camino de los oficios divinos; el presidente del Tribunal Supremo británico, empelucado de gala, dirigiéndose a impartir justicia), mientras las dos restantes dan cuenta de una bárbara decapitación en Siam. No es la Edad Media, remacha el texto de la redacción, es el tiempo presente.

Un tiempo, por supuesto, asumido con voluntad de cambiarlo. Ahora bien, esa voluntad transformadora para nada implicaba, contra lo que tantas veces se ha dicho o insinuado, confundir la literatura con la política; tampoco, debe añadirse, renunciar a ésta. Repase, quien lo dude, su texto de presentación, «Nuestra llegada» (n.º 1, pág. 12), al cual corresponden los siguientes párrafos:

> Pues bien —declaraban—, no somos políticos... en tanto que política sea mala y baja dirección de pueblos. En esta época de con-

[6] *Valle Inclán, puro y magnífico gesto él mismo, no habría entendido el verdadero carácter de la dictadura musoliniana, quedándose en la anécdota del hombre que toma el poder. Lo demás, arbitrariedad e ingenio, «seducción por el aparato externo del fascismo que es una gran gesticulación y un canto continuo a los heroísmos históricos de Roma», lo cual conectaba con el regusto dominante en muchas de sus obras por las reminiscencias feudales y los anacrónicos pasados de gesta.*

[7] *Secundando una propuesta de la revista de Juan Piqueras,* Nuestro Cinema, *Arconada se alinea con el cineasta soviético y en contra del narrador norteamericano metido a capitalista. Y eso le lleva a proponer el boicot a los libros de Upton Sinclair, en España editados por Cénit, la empresa de Giménez Siles y su camarada Wenceslao Roces, y a recomendar a los espectadores una actitud vigilante al objeto de cortar de raíz cualquier intento de exhibir versiones, que serían intelectualmente fraudulentas, de* ¡Viva México!, *montada a espaldas de Einsenstein. Debe tratarse del primer, y precoz, intento de organizar en España una huelga en el cine.*

fusiones todo conviene aclararlo. Por muy estúpido que sea esto, creemos que la política es política y que la literatura es literatura. Y que son funciones distintas. Sólo unas gentes malintencionadas han dado ahora en llamar política a todo lo que no es sonido de flauta en soledad.

No somos políticos... en la medida que la literatura sirva de paso para colocarse en situaciones ventajosas. No somos políticos... en la medida que política es una función determinada de poder. No somos políticos... en la medida que política y literatura son misiones, vocaciones, actividades y trabajos distintos.

Somos escritores, y pintores, y artistas, y gentes de otra realidad que la del político. Creemos que nosotros debemos escribir y pintar, y a eso nos dedicamos, y no a gobernar pueblos.

Esta es la confusión que conviene disipar: que en esta medida —de simultaneidad y trastueque de actividades— no somos políticos Y SOMOS POLÍTICOS

Y, en cambio, somos políticos... en la medida que política es toda actitud, toda resolución frente a las cosas y el mundo. Somos políticos... en la medida que estamos en la calle y tenemos ojos para ver, oídos para oír, pensamientos para pensar. En la medida que somos hombres (*en el original, hombros,* G. S.) y en la medida —aún más sensible— que somos artistas.

Somos políticos cuando vemos que cierta clase de política actual del mundo —la fascista, por ejemplo— asola, allí donde llega, la cultura (...).

Tendremos que ser políticos cuando hay una política enemiga que nos desprecia (...), que engaña al pueblo y baja su nivel de educación.

(...)

Somos políticos porque, frente a esta nueva Edad Media de los delirios y la barbarie, defendemos la libertad del pensamiento y la dignidad del hombre (...).

Antifascismo, pues, defensa de la cultura y de la libertad. Y añádanse a estos presupuestos el de la reivindicación y apoyo a la literatura popular manifestado a través de esta leyenda, impresa al pie de la última página: «Existen hoy en España, corrientes literarias que no provienen de escritores profesionales. En el campo, en la fábrica, en la universidad, late una nueva y honda preocupación por la cultura. En forma de cartas, relatos, etc., el tiempo presente se propone recogerla». Con un tono más moderado, y excepción hecha del compromiso de solidaridad con la URSS, se observa una clara línea de continuidad en relación a *Octubre.* Y fue, a mi juicio, la adversidad de los tiempos, renovada la censura y crispados los gobernantes, la causa (externa) determinante de dicha moderación en el tono y de la ausencia, una ausencia, en la medida de lo posible, reparada al ceder la primera página del número inicial y también el puesto de cabecera en la relación de autores a un Lenin disimulado bajo la menos aparatosa estampación de su verdadero nombre: Wladimir Ilitch, de quien recogían un artículo titulado «Tolstoi ha muerto», y con él, aclaraba Lenin, «se ha hundido en el pasado» la Rusia de antes. O sea, del tiempo pasado al tiempo presente: de Tolstoi a Lenin.

Y es que, ante la opción de escoger nombres propios para concretar el sentido de su tiempo presente, en la revista escogieron, junto al de Lenin, los de Romain Rolland, Louis Aragon, García Lorca, Cernuda y Machado... y naturalmente el de Rafael Alberti, representado en ella por una versión, probablemente la primera, incompleta (faltan los doce versos finales), con cambios de estructura y leves variantes, de uno de los poemas después agrupados en el libro *De un momento a otro,* entonces subtitulado «Poema de la familia»: «Colegio (s.J.)», cuya alteración más significativa correspondería al verso 18: «tanta ira contenida sin llanto», luego desdoblado con modificaciones: «tanta ira,/ tanto odio contenidos sin llanto»[8].

En fin, *El Tiempo Presente* se acabó, o lo acabaron, pronto, mas no careció de continuadores. Muy alejada de mi actual propósito la intención de trazar siquiera un esquema de estos, por lo demás al alcance de cualquier lector interesado merced al excelente trabajo de César Antonio Molina[9], sí quisiera, en cambio, llamar la atención, cumpliendo lo prometido, sobre una olvidadísima revista malagueña, *Sur,* subtitulada de «orientación intelectual», dirigida por Adolfo Sanín y el futuro filósofo marxista Adolfo Sánchez Vázquez, cuya vida, salvo que esté confundido, asimismo se limitó a dos números.

Sur, en síntesis, repitió el modelo de *Octubre* casi en libertad de censura y menos recursos materiales que *El Tiempo Presente,* pues las circunstancias habían vuelto a cambiar (apareció en diciembre del treinta y cinco), y aparte de un original y afortunado toque malagueño (con los titulares Emilio Prados, José Luis Cano y Manuel Altolaguirre), y en sus páginas están, dando prueba de ello, Arconada y el dibujante Puyol junto a Romain

[8] *Cito por la edición de Luis García Montero, que fija los textos definitivos sin recoger variantes:* Poesía, 1920-1938. *Madrid, Aguilar 1988, pág. 614.*

[9] Medio siglo de prensa literaria española (1900-1950). *Madrid, Endymion, 1990. Molina sólo parece haber visto el primer número, lo cual da idea de lo rara y olvidada que está la revista, pues su ensayo resulta verdaderamente casi exhaustivo. En realidad, la circulación de la segunda entrega de* Sur *debió ser bastante restringida y quizá ni siquiera fuese distribuida.*

Rolland, encargado —en la primera página— de glosar las excelencias de la URSS, y Jean Cassou, autor de un ensayito en cuyo marbete resuena el nombre de la revista inmediatamente continuadora de *Octubre:* «El intelectual en el mundo presente». Con ellos, como no podía ser menos, María Teresa León («Madre del hombre», n.° 2), y Rafael Alberti, a quien nunca le faltaba un poema de apoyo para estas revistas, en la presente ocasión «Hace falta estar ciego», también con variantes, pues donde ahora dice «sin participación de los himnos futuros,/ sin recuerdo en los hombres que juzguen el pasado sombrío de la Tierra», decía entonces «sin participación en los himnos futuros,/ sin recuerdo en los hombres/ que juzguen el pasado sombrío de la Tierra»: son, obviamente, variantes leves, pero son, y eso indica algo, o cuando menos se lo indicó a su autor, que las consideró necesarias.

Resumiendo, y resumiendo por partida doble, la historia de aquellas revistas literarias comprometidas hubiera sido imposible sin la presencia, la colaboración y el ejemplo de Rafael Alberti, y a la vez, su poesía resulta inexplicable, e incompleta, a falta de su estudio y cabal comprensión, que la ilumina. No es sólo una cuestión de variantes, ya de por sí apreciable, sino de calor y ambiente. De ambiente germinal, de calor genésico.

IV

La guerra. Siempre que se habla de la guerra y se añade después el nombre de Rafael Alberti, suele sacarse a colación la Alianza de Intelectuales Antifascistas, el romancero popular y *El Mono Azul.* Está bien, es de justicia.

Está bien y es de justicia, no cabe duda, pero la historia no se agota ahí. Y ni siquiera basta para exprimirla aducir los casos del Museo del Prado, con el heroico salvamento de sus cuadros, o El Escorial, con las maravillas de sus Tizianos recuperados en medio de una incierta jornada de bombas. Tampoco se acaba con las Guerrillas del Teatro ni con la *Numancia* o las Guerrillas Teatrales.

Incansables, María Teresa León y Rafael Alberti, o Rafael Alberti y María Teresa León dieron, multiplicándose de una manera humanamente prodigiosa, no ya para mucho, sino para muchísimo más. Examinada desde la perspectiva del tiempo, su actividad abruma. Y no me refiero en exclusiva al período de la guerra que, dada su intensidad, con frecuencia tapa lo sucedido en los meses anteriores. Unos meses sobre los cuales conviene volver.

Y situados en ello, surge el nombre de *Ayuda,* portavoz de la muy notable sección española del Socorro Rojo Internacional (SRI), publicación que con inaplazable urgencia demanda una monografía y, para ser más exactos, una buena monografía, detenida y rigurosa, porque distó mucho de limitarse a ser una repetición, en más o menos tópica versión «roja», de los tópicos boletines de solidaridad al uso.

Consideración demorada requiere *Ayuda,* cuya vida, iniciada en febrero del treinta y seis, se extendió hasta finales del treinta y ocho, comprendiendo la nada prescindible cantidad de ciento trece entregas de periodicidad primero quincenal y después semanal, aparte de las inevitables irregularidades impuestas por la coyuntura, las once iniciales teniendo en calidad de directora a María Teresa León, quien naturalmente contó con la colaboración de casi la totalidad de los escritores entonces afines, en mayor o menor grado, a las propuestas del Partido Comunista, empezando, claro está, por Rafael Alberti y siguiendo por los infatigables Arconada, Sender y Margarita Nelken, entre otros muchos.

A partir del n.° 12, correspondiente al 15 de julio, vísperas por tanto de la sublevación franquista, pasaría a desempeñar su dirección, al cesar en la misma María Teresa a causa de su excesivo nivel de trabajo, Isidoro Acevedo (Luanco, Asturias, 1876 - Moscú, 1952), veterano militante y precursor meritorio, aunque de poco relieve literario, del movimiento de la novela social, que a la vez ocupaba la presidencia del SRI español.

Ayuda, acabo de indicarlo, fue mucho más que un simple boletín de solidaridad, en versión «roja», al uso, o al abuso. Lejos de conformarse con repetir tan limitada imagen, pugnó desde el principio por convertirse en un semanario con vocación de incidencia en el panorama sociopolítico, perpetuador, corregido e intensificado, del espíritu de *Octubre.*

Arconada, Sender, Serrano Plaja, Emilio Prados, Rafael Alberti, Antonio Machado y María Teresa León..., hay una continuidad de nombres que de por sí lo explica todo. Meridianamente. Ninguno, o muy pocos, y en cualquier caso de mínima trascendencia, de los autores de una u otra manera incorporados desde las míticas

páginas de *Octubre* a la causa del compromiso, que fueron varios y de considerable importancia, dejaría de acentuarlo durante los cruciales años siguientes. Eso prueba la solidez del proyecto, su capacidad de anticipar el futuro, y también esclarece, aunque sea por contraste, las causas que determinaron su cierre gubernativo. El cual, contemplado con perspectiva, llegó tarde. Rafael Alberti y María Teresa León ya habían dejado el ejemplo de su generosidad. Lo demás, vendría por su propio peso. Y ahora, al escribir aquella historia, procede reconocerlo.

Gonzalo Santonja

Epílogo

En el prólogo a su discutida y conocidísima antología *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965), José María Castellet hace una indicación sobre el 27 que me parece interesante: «La importancia histórica de esa generación proviene ante todo del hecho de que realiza en sí misma, en un plazo brevísimo y con fuerza, estilo y calidad literaria, toda la revolución formal que la poesía europea tardó sesenta años en cumplir». Podríamos nosotros afirmar, al calor de las palabras de Castellet, que la generación del 27 reproduce todo el itinerario de la poesía europea y española desde los primeros años del XIX: romanticismo, modernismo, vanguardia, compromiso social... Aunque con frecuencia profesoral se divida en estilos, épocas, movimientos o generaciones, la poesía y el arte contemporáneos constituyen desde el romanticismo un proceso unitario, el discurso matizado de un sujeto en crisis que reflexiona sobre su intimidad y afirma la distancia ideológica que existe entre el deseo y la realidad, entre el clavel y la espada. En la generación del 27 este proceso se muerde la cola y se nos ofrecen todos los rincones posibles de una vez: la disidencia natural del romanticismo, el orgullo estético de los modernistas, la agresión vanguardista. Se llega al extremo circular del camino cuando los artistas unen pasado y presente, recuperan la tradición o, mejor, hacen una lectura vanguardista de la tradición.

Se trata de *la aventura y el orden*, como diría Guillermo de Torre; un festival creativo que afecta a todas las artes. El 27 lleva a la práctica un planteamiento que ya palpitaba en las rupturas de los primeros artistas románticos. Siempre se había buscado en la ruptura el regreso o la conquista de una expresión esencial enturbiada por las leyes sociales o lingüísticas. En todas sus llamadas a la modernidad, los artistas contemporáneos hablan desde la creencia en una verdad humana eterna, una sublimada verdad que fundamenta la aventura y el orden, la agresión del artista que rompe con todo lo que entorpece y la fe en una estabilidad profunda, ordenada debajo de los cambios. Como explicó Pedro Salinas en su libro sobre Jorge Manrique, la tradición podía entenderse así como una cadena de libertades, como la sucesión de artistas que en cada momento han luchado por la verdad esencial. Desde esta lógica, la generación del 27 hace una lectura vanguardista de la tradición.

La situación histórica de España marcó decisivamente este nuevo florecer artístico e intelectual. Y quizá de un modo paradójico y lleno de sorpresa, porque después del desastre del 98 se había supuesto la decadencia definitiva de España. Fue entonces, sin embargo, cuando estalló lo que se ha dado en llamar un *Segundo Siglo de Oro* en nuestras artes. España seguía siendo un problema, un reto, un sueño que consolidar, con Europa como telón de fondo, es decir, con los valores de modernización propios de la burguesía liberal, maniatada en nues-

tro país por la charanga y la pandereta, por el atraso y la intolerancia. Juan Marichal ha estudiado en varios ensayos todo este proceso; en su artículo «La universalización de España (1898-1936)» condensa la situación con las siguientes frases: «Mas el impulso universalizador fue también orientado a conocer a España, mediante la utilización de los métodos correspondientes a las disciplinas como la filología, la historia del derecho, la historia del arte y la historia general. Respondían todos esos trabajos al precepto que podría formularse así: sólo los españoles europeizados podrán descubrir a España».

Me parece un proceso paralelo al que se produce en arte: sólo los creadores vanguardistas podrán leer correctamente la tradición. Aventura y orden. Un país que lucha por consolidarse no puede romper con su tradición; pero tampoco puede entender la tradición como algo estancado, sino como algo abierto permanentemente al futuro. En aquellos años se unieron las novedades con las instituciones, el prestigio del sueño moderno con la labor docente de la universidad, de la Institución Libre de Enseñanza, de la Residencia; con lo mejor de la tradición intelectual española, endeudada todavía en su futuro.

En esta situación histórica debe situarse la fortuna de un concepto como el de *generación del 27*. El método de las generaciones no sirve para una explicación rigurosa, es verdad; pero debe admitirse que hay razones históricas que explican su fortuna en este momento determinado de las artes españolas. El progreso intelectual era un reto de todo el país, una tarea de los jóvenes. En Europa podían aparecer movimientos de vanguardia muy cerrados, con la vocación de desestabilizar los valores de la burguesía. Pero en España esos valores soportaban todavía los peligros de su fragilidad, el reto de su consolidación. El problema era otro: europeizar, modernizar, vertebrar la nación, reconociendo el pasado y activando el futuro. Se trataba de una tarea general, la misión de los jóvenes perfectamente representada en el concepto de generación. Cuando *La Gaceta Literaria* pregunta a Antonio Machado su opinión por las letras españolas, acierta al afirmar: «Hay algo verdaderamente juvenil en esa juventud literaria». Y después resalta su educación y sus novedades, que no son, dice Machado, sistemáticamente batallonas.

El nombre de Góngora fue también emblemático en este sentido y por eso cobró tanta importancia en 1927 la celebración del tercer centenario de su muerte. Está claro que los jóvenes defendían su estética al reivindicar a Góngora. Por una parte, significaba volver a la tradición; por otra, defender un nombre negado por las academias y la adocenada literatura oficial, un nombre que permitía una defensa casi modernista de la moral estética, del gusto por la palabra difícil y profesional. Gerardo Diego, en el prólogo a su *Antología poética en honor de Góngora*, defiende precisamente la selección del pasado artístico. Ya no hay rechazo, sino selección: arte de siempre y para siempre, orden y vanguardia. Este es el impulso estético que caracteriza la poesía de Federico García Lorca o Rafael Alberti, la pintura de Dalí o Ramón Gaya, el cine de Buñuel, la narrativa de Rosa Chacel o Francisco Ayala, la música de Gustavo Durán o los hermanos Halffter.

Al homenajear a la generación del 27 aceptamos las características de nuestra historia y cantamos lo mejor, lo más vivo, y por eso lo más golpeado a veces, de nuestra cultura reciente.

Luis García Montero





11 de febrero

CONCIERTO

Grupo MANON

Obras de Francis Poulenc, Erik Satie, Claude Debussy, Maurice Ravel e Igor Stravinsky.

EXPOSICIÓN

Inauguración de la exposición:
Música en la Generación del 27.

18 de febrero

CONFERENCIA

Debussy, Stravinsky y Falla:
Las tres vías hacia la estilización.
MIGUEL ÁNGEL CORIA

23 de febrero

CONCIERTO

MARTA ALMAJANO, soprano.
ANA VEGA, piano.
Obras de Rodolfo y Ernesto Halffter, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Gustavo Pittaluga y Julián Bautista.

4 de marzo*

CONCIERTO

Orquesta de Cámara del TEATRO LLIURE.
Manuel de Falla: *Concerto* (1926)
El retablo de Maese Pedro (1924)
versión de concierto.

25 de marzo*

CONCIERTO

ALBERT ATENELLE, piano.
Obras de Federic Mompou, Robert Gerhard, Ricardo Lamote de Grignon, Oscar Esplá y Manuel Blancafort.

31 de marzo

CONFERENCIA

El magisterio y la influencia de Salazar.
EMILIO CASARES

11 de mayo*

CONCIERTO

Cuarteto ARCANA
MENCHU MENDIZÁBAL, piano.
Obras de Fernando Remacha, Julián Bautista y Ernesto Halffter.

13 de mayo

CONFERENCIA

UNIÓN RADIO:
Testigo y promotor de excepción.
ENRIQUE FRANCO

25 de mayo*

CONCIERTO

CARMEN LINARES, voz
PACO CORTÉS, guitarra
MENCHU MENDIZÁBAL, piano
Lorca folklorista: soleares, siguiriyas, polos y cañas.

Organizan:



Amigos de la Residencia de Estudiantes

Colabora:





CUADERNOS AMERICANOS 30

NUEVA ÉPOCA

CONTENIDO

 Anterior  Inicio Siguiente

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 21 **Enero-Junio 1992**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: "COMERCIO, APERTURA Y DESARROLLO. CASOS SELECCIONADOS"

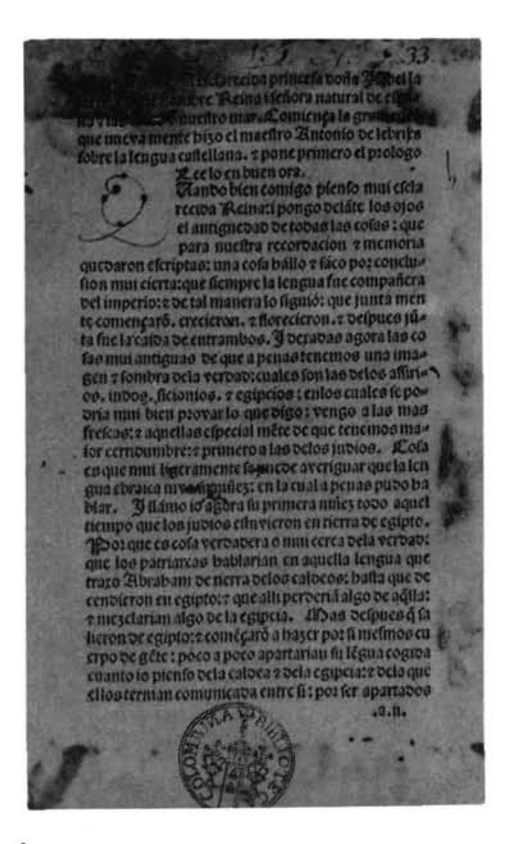
- Suscripción por cuatro números: **Suscripciones personales**: España y Portugal, 7.600 pesetas; Resto de Europa, 75 dólares; América Latina, 60 dólares, Resto del mundo, 80 dólares.

Suscripciones institucionales (Universidades, Bibliotecas, Centros de Investigación y otras instituciones): España y Portugal, 8.300 pesetas; Resto de Europa, 85 dólares; América Latina, 70 dólares; Resto del mundo, 90 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



FACSÍMILES



33

[illegible] esclarecida princesa doña [illegible] la
[illegible] nombre Reina ⁊ señora natural de e[illegible]
[illegible] nuestro mar. Comiença la gra[illegible]
que nueva mente hizo el maestro Antonio de lebrixa
sobre la lengua castellana. ⁊ pone primero el prologo
Lee lo en buen ora.
[Q]uando bien comigo pienso mui escla
recida Reina: i pongo delãte los ojos
el antiguedad de todas las cosas: que
para nuestra recordacion ⁊ memoria
quedaron escriptas: una cosa hallo ⁊ saco por conclu-
sion mui cierta: que siempre la lengua fue compañera
del imperio: ⁊ de tal manera lo siguió: que junta men
te començarõ. crecieron. ⁊ florecieron. ⁊ despues jũ-
ta fue la caida de entrambos. I dexadas agora las co
sas mui antiguas de que a penas tenemos una ima-
gen ⁊ sombra dela verdad: cuales son las delos assiri-
os. indos. sicionios. ⁊ egipcios: enlos cuales se po-
dria mui bien provar lo que digo: vengo a las mas
frescas: ⁊ aquellas especial mẽte de que tenemos ma-
ior certidumbre: ⁊ primero a las delos judios. Cosa
es que mui ligera mente [illegible] de averiguar que la len
gua ebraica [illegible] niñez: en la cual a penas pudo ha
blar. I llamo io agora su primera niñez todo aquel
tiempo que los judios estuvieron en tierra de egipto.
Porque es cosa verdadera o mui cerca dela verdad:
que los patriarcas hablarian en aquella lengua que
traxo Abraham de tierra delos caldeos: hasta que de
cendieron en egipto: ⁊ que alli perderiã algo de aqlla:
⁊ mezclarian algo de la egipcia. Mas despues q̃ sa
lieron de egipto: ⁊ començarõ a hazer por si mesmos cu
erpo de gẽte: poco a poco apartarian su lẽgua cogida
cuanto io pienso dela caldea ⁊ dela egipcia: ⁊ dela que
ellos ternian comunicada entre si: por ser apartados
.a.ii.

GRAMÁTICA DE NEBRIJA

Primera edición de la gramática de la lengua castellana, de Elio Antonio de Nebrija, impresa en Salamanca el 18 de agosto de 1492 y perteneciente a la Biblioteca colombina de la Catedral de Sevilla

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 27 (Invierno 1992)

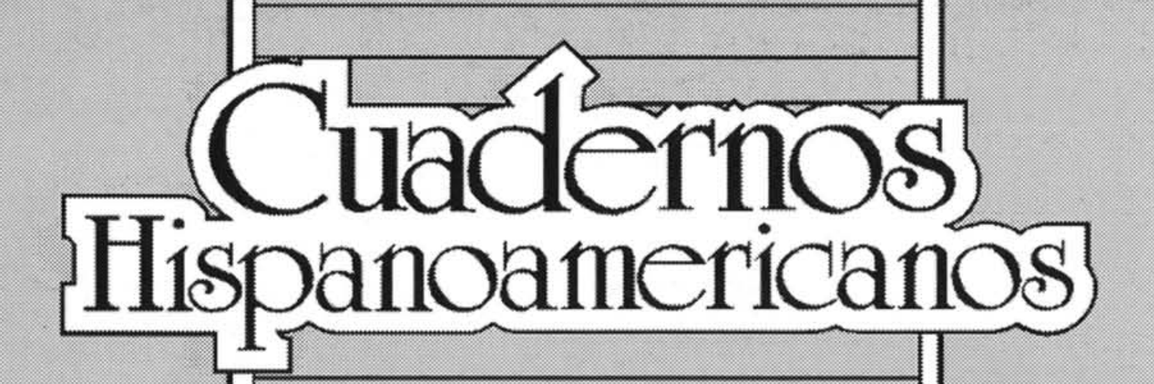
Suscripción 4 números:

España: 2.000 ptas. – Europa: 3.400 ptas– América: 4.800 ptas

Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:

Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96. 28010 Madrid



BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199..

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....
....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de "Los Complementarios")	7.000	
	Ejemplar suelto	650	
		Correo ordinario $USA	*Correo aéreo $USA*
Europa	Un año	80	120
	Ejemplar suelto....................................	6,5	9
Iberoamérica	Un año	70	130
	Ejemplar suelto....................................	6,5	11
USA	Un año	75	140
	Ejemplar suelto....................................	7	12
Asia	Un año	85	190
	Ejemplar suelto....................................	8	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99





2.000 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Jean-François Botrel
Literatura popular española del XIX

Nilo Palenzuela
Sor Juana y Cairasco de Figueroa

José Luis Molina
Cartas inéditas de Juan Valera

Armando López Castro
Blas de Otero: la búsqueda de la palabra

Carlos Areán
Xul Solar: surrealista argentino


Anterior Inicio